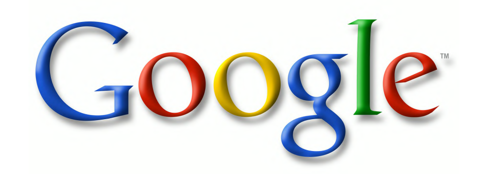
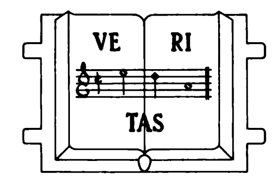
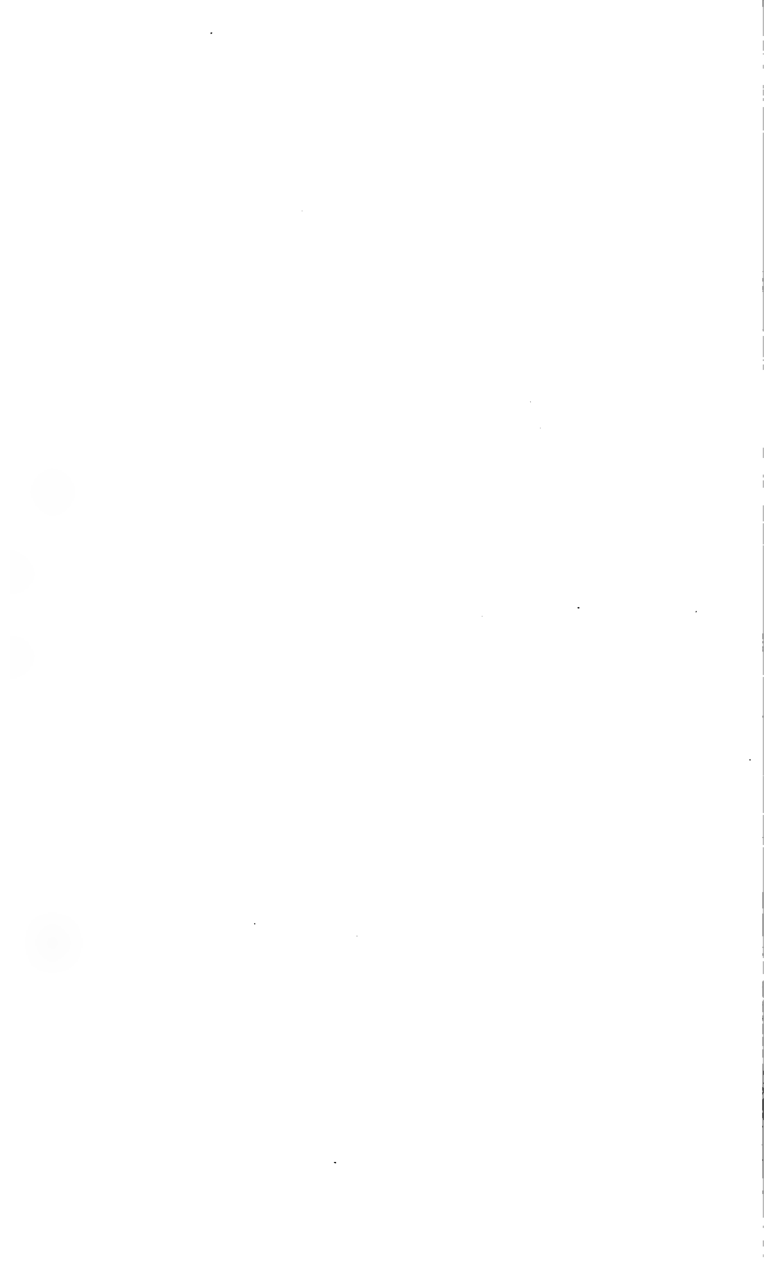



.79


VE RI
TAS



# EMPORIO CIENTÍFICO É HISTÓRICO

DE

# ORGANOGRAFÍA

# MUSICAL ANTIGUA ESPAÑOLA

POR

FELIPE PEDRELL

ACADÉMICO DE NÚMERO DE LA REAL DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO,
PROFESOR DE TEORÍA É HISTORIA DEL ARTE
DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN,
DE LA FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
DEL ATENEO DE MADRID, ETC.



BARCELONA

JUAN GILI, Librero
223, Cortes, 223
1901

Tipografía de Luis Tasso, Arco del Teatro, 21 y 23.—Barcelona

# EMPORIO CIENTÍFICO É HISTÓRICO

DE

# ORGANOGRAFÍA MUSICAL ANTIGUA

# ESPAÑOLA

## PRELIMINARES

1. Invención, progreso y empleo artístico de los instrumentos de música.—2. Organografía musical.—3. Fuentes de investigación organográfico-musical.—4. Obscuridades é incertidumbres respecto á la nomenclatura instrumental antigua.—5. Ensayo de clasificación metódica del emporio instrumental antiguo: I), *los instrumentos autófonos;* II), *los instrumentos de membranas;* III), *los instrumentos de viento;* IV), *los instrumentos de cuerdas.*—6. Falsas teorías especialmente acerca de los instrumentos de viento.—7. Indicaciones para el estudio completo de la organografía musical.

1. **INVENCIÓN, PROGRESO Y EMPLEO ARTÍSTICO DE LOS INSTRUMENTOS DE MÚSICA.**—La invención de los instrumentos de música es tan innata en el hombre como el sentimiento del canto y el instinto del ritmo.

El canto necesitaba un agente, un impulsor, un verdadero propulsor eficaz del ritmo para acentuar la potencia expresiva de la palabra, y ninguno más adecuado que el instrumento puramente rítmico, autófono, de sonidos determinados ó indeterminados, pues, con su ayuda, regularizábanse, á la vez que la sucesión de sonidos, la periodicidad de las frases y los reposos sobre las pausas. Por

esta razón los instrumentos primitivos de todos los pueblos han sido siempre rítmicos.

La idea de reproducir un canto por medio de un agente sonoro, denota ya un progreso sensible, un sentimiento musical acentuado por el instinto de imitación libre, independiente de la sujeción de la palabra. El instinto de imitación atento á la espontánea manifestación de la palabra: la imaginación despierta y solicitada al escuchar las voces misteriosas de la naturaleza y sus múltiples fenómenos sonoros, sugerirían, sin ninguna clase de duda, la invención de otra serie de instrumentos más perfeccionados que los autófonos. Asociados á la canción para dar plena satisfacción á las necesidades de la palabra, y á la danza para regular los pasos de la misma, desde un principio iniciaron dos direcciones bien determinadas que, andando los tiempos, darían personalidad al tosco agente sonoro primitivo, supeditado, en un principio, á la palabra cantada, emancipado, más tarde, de ella, después de largo proceso, y toda la independencia de manifestación que requería la música pura.

Acoplada rudamente por largo tiempo la masa instrumental á la canción y á la danza, siguió las mismas etapas de transformación y de progreso que las formas técnicas de aquellas manifestaciones, de las cuales han salido todas las modernas del arte musical europeo.

Esos acoplamientos sonoros crearon el *orcheomai* (yo canto, yo danzo) y su derivado el *orchestrai* griego; pero no tienen ninguna clase de parecido con la *orquesta* moderna, propiamente hablando, que no existía en la antigüedad á pesar de aquellas aglomeraciones sonoras, asombrosas por el excesivo número de instrumentos, de que nos hablan los Libros sagrados, la historia y las tradiciones de casi todos los pueblos. No se busque, pues, en

aquellas amalgamas instrumentales de la antigüedad clásica, ni en las de la Edad media, á pesar de la potencia musical de su manifestación, potencia extraña, salvaje en muchos casos, la variedad de timbres, la oposición y aleación delicada de sonoridades que son la esencia moderna del arte de acoplarlos, arte que ha seguido en el perfeccionamiento del material sonoro, objeto de toda la música, el mismo proceso que el técnico especulativo y el evolutivo de formas para llegar al dominio científico y á la pujanza de inspiración que son de admirar en las creaciones de la música moderna.

Los instrumentos musicales no tienen personalidad en la antigüedad clásica ni durante la Edad media. El arte de los técnicos, despreciando el ejemplo del pueblo que los acoge en la canción y en la danza, sólo los admite, no de buen grado, ciertamente, á título de refuerzo pasivo de la masa vocal cuando ésta se ensarza en la práctica de otras especulaciones que la alejan de las diatónicas corrientes.

Perfeccionado de día en día el agente sonoro instrumental, que hallaba en el mero acoplamiento con la voz, suavidades de emisión y limpidez de sonoridades que antes no conocía, adquiere, casi de repente, personalidad propia cuando aparece en la práctica del arte la música dramática, aquella *musica nuova,* como se la llamaba, que ha de avasallar los ánimos de todos los públicos y ha de transformar todas las formas antiguas, abriendo de par en par la puerta á todas las que han de nacer de aquel principio fecundante desconocido de las edades anteriores. Las formas musicales instrumentales con la perfección del canto dramatizado, tienden á manifestarse en concierto de un solo instrumento ó sinfónicamenente por el acoplamiento de distintas familias de instrumentos, y la

finura de timbres adquirida por los de cuerda y los de viento influye en la evolución hácia la música pura, por obra de obscuros trabajadores que ya desde principios del siglo XVI revelan á qué grado de adelantamiento ha llegado la cultura de la música instrumental en formas libres ó meramente acompañantes. A la cabeza de esos atrevidos exploradores de las primeras formas de la orquesta moderna figuran Luis Milán, Luis de Narváez, Fuenllana, Mudarra, Enríquez de Valderrabano, nuestros famosos tratadistas de vihuela, geniales compositores de *tientos, diferencias* (variaciones) sobre sonadas de romances viejos, *fantasías* sobre pavanas, altas, españoletas, etc., y todos esos autores de colecciones de piezas instrumentales para tañer por cifra el **laúd**, la **pandora**, la **tiorba**, la **cítara**, que aparecen á la vez que en España, en Alemania, en Francia, en Italia é Inglaterra. Expira aquel siglo, y á mediados del siguiente puede tomarse nota de la aparición de ciertas piezas instrumentales que, por su forma irregular, llámanse sinfonías (SINFONIÆ UNIUS, DUORUM ET TRIUM VIOLINORUM), nombre prestigioso pronunciado por primera vez en la historia del arte moderno, aunque con distinta significación que en la Edad antigua y en la contemporánea.

Á las *sinfonías concertadas* suceden las *oberturas* (verdaderos *tientos* á la manera que los tratara y compusiera un siglo antes nuestro organista y clavicordista Antonio de Cabezón), y á las *oberturas* (especie de prólogos sinfónicos de corta extensión) siguen las *suite* y las *partita,* colección de *tempi da ballo* que toman, indistintamente, estos nombres ó el no menos prestigioso, para el porvenir del arte, de *sonata,* dividida ésta en la titulada *da camera* ó *da chiesa.* La forma *aria* introdúcese, prontamente, en la *sonata,* cuyo cuadro se ensancha á principios del si-

glo XVIII y ya puede anunciarse que la *sinfonía* se acerca. El perfeccionamiento instrumental, que sigue paso á paso la evolución incesante y precipitada de nuevas formas, incita á los compositores á crear el *concerto*, manifestación orquestal que tiende á dar relieve á un instrumento principal, y el *concierto* sugiere aquel género de composición llamado *cassazione*, que tiene grandes analogías con la *serenata* orquestal, y aquel otro más libre é independiente, todavía, que la *cassazione*, el *quodlibet*, en el cual Haydn y el mismo Mozart escriben hermosísimas composiciones, si humorísticas algunas veces, siempre finas y delicadas.

Mientras en Alemania graves y sesudos críticos clamaban contra el abuso de la *casación* instrumental (los nombres, también, *habent sua fata*, y el de casación lo tuvo muy singular para el porvenir de la orquesta), Italia, madre de todas ó de casi todas las formas de arte moderno, escuchaba admirada aquella fecunda invención de Sammartini, el padre del estilo de Haydn, que en el espacio de un siglo daría nombre á una de las manifestaciones más grandes del siglo XIX, *la sinfonía*, grandilocuencia sonora en la cual el emporio instrumental antiguo, manejado á la vez por la inspiración y por la ciencia más profunda, estalla en el prepotente himno de la humanidad, que se llama *La Novena Sinfonía con coros*.

En los limbos de ese tosco material que desfilará, en breve, á nuestra vista, aguardando los progresos de una evolución que le comuniquen voz y alma, ¡cuánta página grandiosa, cuánto acento apasionado y penetrante duerme en su abismo sonoro, qué de cantos suaves y melancólicos, qué de armonías profundas y vagas brotarán de él para crear ese mundo de la música pura, descubierto por el alma moderna!

2. **ORGANOGRAFÍA MUSICAL.**—Los musicógrafos

europeos usan la palabra *organografía* en el sentido empleado por Miguel Prætorius ó Schulz (1571-1621) en su obra SYNTAGMATIS MUSICI... DE ORGANOGRAPHIA *(Wolfenbuttel, Elías Halwein,* 1619), esto es, arte de juzgar, comparar y describir los instrumentos de música.

No tan usada como la voz organografía, aceptan otros musicógrafos la palabra *organología,* arte de averiguar, por medio del análisis de las partes constitutivas de los instrumentos, las leyes físicas que rigen en cada uno de ellos la producción del sonido.

Finalmente, algún musicógrafo ha usado la voz *orquesografía,* haciendo caso omiso de su antiguo significado (arte de marcar los pasos y movimientos de la danza), hoy perdido y reemplazado por la voz correspondiente *coreografía.*

Las voces *organografía* y *organología* no parecen las más adecuadas para el orden de conocimientos de que tratan ó pretenden tratar los significados arbitrarios de las mismas. *Organografía* es la parte de la zoología y de la botánica, que tiene por objeto la descripción de los órganos de los animales ó de los vegetales: en el primer caso se llama animal, y en el segundo vegetal. *Organología* se dice del tratado de los órganos de los animales ó de los vegetales.

La adjunción de un calificativo nos inclina á aceptar las voces *organografía musical* como aclaratorias del concepto, insiguiendo el uso extendido y aceptado de la primera.

Así, pues, entendemos por *organografía musical,* el arte de describir los instrumentos de música, estudiar sus orígenes, construcción y sucesivas y progresivas transformaciones, é historiar el proceso técnico de sus acoplamientos polifónicos.

La definición de la *organografía musical* nos da hecha la división de partes de que ha de constar, necesariamente, un MANUAL como el presente, aunque ceñido, únicamente, á la organografía musical antigua desde la Edad media hasta el Renacimiento. Tratará la primera parte de las declaraciones ó enumeraciones instrumentales; la segunda de la descripción y construcción de los instrumentos; y la tercera del acoplamiento polífono instrumental á que, siempre, han tendido la práctica y empleo de los instrumentos.

3. **FUENTES DE INVESTIGACIÓN ORGANOGRÁFICO-MUSICAL.**—Riquísimas y abundantes las ofrecen al erudito, la imaginería, las miniaturas de códices y las ilustraciones escultórico-organográficas que adornan las construcciones arquitectónico-religiosas y civiles, la bibliografía general de la cultura literaria y científica española y la particular de la música, sin olvidar los datos, poco aprovechados hasta ahora, esparcidos en inventarios, testamentos, nóminas, cuentas y cargos reales, que son una importante contribución á este género de estudios.

A falta de datos concretos acerca de la construcción instrumental, es necesario acudir á los indirectos de la bibliografía de la música, que nos proporciona curiosas enseñanzas. Tres libros hemos de utilizar, principalmente, para la investigación organográfica musical de descripción y construcción de instrumentos. Es el primero el famoso libro llamado *Declaración de instrumentos musicales,* compuesto por fray Juan Bermudo, é impreso en Osuna el año 1555. El segundo, el famoso *Melopeo y Maestro,* de Cerone, impreso en Nápoles el año 1613. Y el tercero, la *Escuela Música,* de fray Pablo Nassarre, impresa la primera parte en Zaragoza el año 1724, y la

segunda (particularidad digna de notarse) en la misma ciudad el año anterior, 1723.

El P. Bermudo era un organógrafo musical adelantadísimo para su época, y no dejan de sorprender las cosas nuevas que en su libro se hallan (algunas realmente pueriles, otras, verdaderas adivinaciones), «las cuales (son doce) me costaron gran trabajo, porque no hallé rastro ni memoria de ellas». He aquí algunas: «La primera es una **vihuela de siepte órdenes...** Es la tercera, encordar una **harpa** de cuerdas iguales en gordura y que ninguna quede violentada ni más floja que otra... Es la quinta, que pueden hacer un **órgano** cortando la primera vez puntualmente (los tubos) de manera que salga justo y cabal... La sexta es, que en el modo de hacer el **órgano,** hay cosas particulares, así como el somero (anticuado, lo más alto, lo de encima) ser de pedazos y la caja y reducción por vía de romana... La séptima es, poner una mixtura de decenas (es decir, tantear la producción de *llenos* en el **órgano** utilizando la mixtión de los sonidos concomitantes),» etc.

En las primeras páginas de *El Melopeo y Maestro* nos habla Cerone de los tañedores de **vihuela,** de **laúd,** de **harpa** ó **guitarra,** y en otra parte de «algunos instrumentos modernos, el **sacabuche,** la **dolçayna,** la **guitarra,** el **bordeleto** (dado el lenguaje italiano españolizado del autor, daría Cerone el nombre de **bordeleto** á lo que en España llamábamos antiguamente **bajoncillo,** pues este nombre español no lo cita Cerone en su enumeración instrumental), el **rebequin** ó **violino (violín),** el **cymbalo,** la **tiorba,** la **sordelina** (ó **gaita,** dice en otra parte de su obra) y otros muchos». Como se ve, la obra de Cerone, completamente inútil para la técnica del arte actual, ofrece datos arqueológico-organográficos importantes sobre los instrumentos,

que conviene extractar y dejar consignados, porque aclaran puntos muy obscuros y debatidos sobre materia tan expuesta á falsas interpretaciones. En el artículo destinado á explicar la *División genérica de los instrumentos musicales* (cap. II, lib. XXI), dice que «los sonidos de los instrumentos se producen por vía de viento, de traste y de arquillo. Los instrumentos de viento que entran en los conciertos son: **sacabuches, fagotes** ó **bajones, doblados, flautas, dulzainas, cornetas, cornamusas** y **cornomudas (cornetas mudas)**. Entre los de traste hay unos que se tañen por vía de viento y otros por vía de pluma ó galillo (es decir lengüeta), entre los primeros los **regales (órganos de regalía), órganos** y **claviórganos**, y entre los segundos, los **monochordios (manicordio) clavicímbalos** y **spinetas (espinetas)**. También la **cítola** ó **cythara** se tañe con pluma, mas, empero, sin viento y sin teclas... Los de arquillo son las **lyras, vihuelas de arco, violones, rabeles** ó **rebequines**. Otros hay que se tocan con punta de dedos, como los **laúdes, arpas, tiorbas**, etc.»

Más interés, si cabe, ofrece la obra del P. Nasarre, especialmente aquellos capítulos *en que se trata de las dimensiones, y hasta de la construcción de los instrumentos músicos en general*. Con objeto de que los instrumentos no se fabriquen según las medidas de otros de la misma especie, puesto que «en esto no hay seguridad para sacarlos con acierto», el buen fraile franciscano, ciego de nacimiento, se vale de las reglas matemáticas, escudado con la autoridad de filósofos antiguos, sin olvidar al indispensable Boecio, buenos consejeros para «saber elegir las maderas fuertes con que se han de fabricar los instrumentos, las que convengan para construir la caja armónica, sobre todo, que tenga el planeta Júpiter dominio en ella», en la madera, se sobreentiende. Llama instrumentos

*flatulentos* á los de viento («son muy violentos en la formación de sus sonidos, siendo por razón que se fabrican con metales de alquimia, cobre, plata y estaño, y de no convenir en proporción igual con las cualidades sonoras del aire»); *piramidales* á las **arpas, clavicímbalos, cítaras, archilaúdes,** etc., *elementales* á los que están en un mismo tono, **bajones, cornetas** y **chirimías.**

4. **OBSCURIDADES É INCERTIDUMBRES RESPECTO Á LA NOMENCLATURA INSTRUMENTAL ANTIGUA.** —La parte de la historia general de la música, lo mismo que la de nuestra historia musical española referente á la organografía, ha de presentar, forzosamente, grandes vacíos y no pocos errores. Los nombres de los instrumentos músicos suelen hallarse en latín, en bajo-latín, en árabe, en gallego, en castellano, en catalán y no pocas veces en idiomas ó dialectos extranjeros y con ortografía caprichosa y bárbara, de lo cual resulta que muchas veces no es posible sacar una conclusión precisa respecto al instrumento de que se trata. De la Edad media se conservan muchos nombres y también muchos dibujos de instrumentos en varios códices; pero, como es natural, ni á los nombres acompañan las descripciones correspondientes, ni á los dibujos los nombres. Desde el Renacimiento, ya no es tan grande la confusión producida por llevar el mismo nombre dos ó más instrumentos diferentes. Puede afirmarse que, á pesar de lo mucho que se publica sobre la materia en los tiempos modernos, todavía no se hallan descritos satisfactoriamente los instrumentos músicos anteriores al siglo xv, ni puede decirse de ellos cuáles fueron sus verdaderos nombres de origen, porque en esto han introducido grandísima confusión los glosadores y los filólogos.

5. **ENSAYO DE CLASIFICACIÓN METÓDICA DEL**

**EMPORIO INSTRUMENTAL ANTIGUO.**—El sonido es el resultado de un movimiento vibratorio transmitido al oído por el medio elástico que nos rodea, es á saber, el aire.

Los instrumentos de música son los aparatos por medio de los cuales se obtiene el movimiento vibratorio indicado.

Todos los cuerpos elásticos, sean sólidos, líquidos ó gaseosos, pueden producir sonidos. El ingenio del hombre ha limitado la elección de esos agentes, adoptando aquellos en que el movimiento vibratorio se provoca con más facilidad. Entre los sólidos, emplea las cuerdas, las membranas, la madera, el cristal, los metales, la piedra, etc. Entre los gaseosos, el aire. El empleo de los cuerpos líquidos, no ha tenido, hasta lo presente, aplicación útil.

La clasificación ordinariamente adoptada por los musicógrafos europeos, fúndase sobre la distinta naturaleza de los cuerpos empleados como agentes sonoros.

La división etnológica que suele emplearse deja mucho que desear si no está basada sobre datos ciertos de origen, lugar y fechas. La cronológica es, todavía, incompleta, á pesar del adelantamiento moderno de esta clase de estudios.

Todos los aparatos sonoros que han ocupado el genio inventivo del hombre, se distribuyen en cuatro clases:

Pertenecen á la primera los *instrumentos autófonos,* que producen el sonido por la elasticidad de los mismos cuerpos.

A la segunda, los *instrumentos de membranas.* El sonido de estos instrumentos es debido á las membranas que han adquirido elasticidad por tensión.

A la tercera corresponden los *instrumentos de viento.*

Prodúcese el sonido por el movimiento vibratorio del aire, obtenido por medio de una corriente, que funciona sobre órganos especiales.

Finalmente, pertenecen á la cuarta clase los *instrumentos de cuerdas;* fúndase su construcción sobre la vibración de las cuerdas, cuerpos filiformes que, como las membranas, han adquirido elasticidad por tensión.

### CLASE I

**Los instrumentos autófonos.**—Forman tres ramas: A) *Instrumentos autófonos percutidos;* B) *Instrumentos autófonos punteados;* C) *Instrumentos autófonos frotados.*

A) *Instrumentos autófonos percutidos.*—Casi todos los instrumentos de esta familia proceden del Oriente, remontándose su antigüedad á las edades más remotas. Introducidos en Europa en épocas que es difícil precisar, algunos de ellos han sido objeto de importantes perfeccionamientos, que los han hecho dignos de figurar en nuestras orquestas.

Subdivídense en dos secciones:

SECCIÓN *a). Instrumentos autófonos ruidosos.*—Figuran en esta sección los **címbalos** (CYMBALUM) ó **platillos,** el **sistro** (SISTRUM), el **triángulo** modificación del **sistro,** la **campanilla** (TINTINNABULUM), la **sonaja** (CREPITACULUM), los **cascabeles,** los **crótalos** (CROTALUM) especie de **castañuelas** con mango, la **matraca** (CREPITACULUM LIGNEUM), la **carraca,** etc.

SECCIÓN *b). Instrumentos autófonos de entonaciones determinadas.*—Se subdividen en tres grupos. Figuran en el 1.º, los que producen las entonaciones por medio de macillos ó martillitos: el tipo que da completa idea de esta clase de instrumentos es el **xilofono;** á la misma subdivi-

sión pertenecen el **carillon de campanas** ó de discos de metal: en el 2.° grupo, los que producen las entonaciones por medio de un mecanismo ó de un teclado que corresponde á una serie de martillos, tales son los **carillones aéreos** ó las **torres de campanas,** que datan de la Edad media.

B) *Instrumentos autófonos punteados.*—Son poco numerosos y de escasa importancia. El más conocido y antiquísimo (de origen asiático) y el que más variadas y estrambóticas denominaciones ha recibido, es la **guimbarda,** pequeño óvalo de hierro que se coloca entre los dientes, y resuena por medio del dedo que sirve de plectro á la lengüeta de acero puesta en medio del aparato. El **ou** chino tiene gran semejanza con la **guimbarda.** El plectro, agente de estos instrumentos, se substituye en otros ejemplares de esta familia con un teclado ó con un cilindro dentado que hiere las púas de un peine de acero, como en la **caja de música.**

C) *Instrumentos autófonos frotados.*—Divídense en tres secciones correspondientes á los diferentes modos de frotación: *a), instrumentos autófonos frotados por el dedo ó al arco; b), aquellos en que el teclado sirve de intermediario para obtener el sonido; c), aquellos en que la acción es puramente mecánica.*

SECCIÓN *a). Instrumentos autófonos frotados por el dedo ó el arco.*—Pertenecen á esta sección la **armónica** ó **copólogo,** serie de vasos de cristal de diferentes dimensiones, que se afinan por la mayor ó menor cantidad de agua que se deposita en ellos y suenan por la acción de los dedos mojados sobre el borde de los vasos, imprimiéndoles un movimiento rotatorio. La invención de este instrumento es moderna, como la modificación del mismo, ideada por Benjamín Franklin y la variante inventada por Wilde,

bautizada con el nombre de **nagelharmónica**, serie de planchuelas de hierro que resuenan por la acción de un arco.

Sección *b). Instrumentos frotados por la acción de un teclado.*—Todos los instrumentos de esta sección parten de la invención de Franklin, perfeccionada por la adición de un teclado. Musicalmente hablando, han dado pocos resultados. El mismo **clavicilindro** del ilustre acústico Chladni, instrumento justamente olvidado, debió su boga pasajera á la gran reputación de su inventor.

Sección *c). Instrumentos autófonos frotados por la acción de un movimiento automático.*—Principio no utilizado hasta la hora presente.

## CLASE II

**Los instrumentos de membranas.**—Como la percusión es el único modo de hacer resonar sonoramente las membranas, resulta de esto que todos los instrumentos de esta clase deben agruparse en una rama única.

*Instrumentos de membranas percutidas.*—Siendo directa la percusión, ora por la mano, ora con la ayuda de un macillo, palillo ó baqueta, la división no puede establecerse en vista de los aparatos que sirven de agentes para la percusión sino por un orden racional de división fundado en la naturaleza sonora de los instrumentos, colocando en una división los que producen un ruido, y en otra los que dejan oir entonaciones determinadas.

Sección *a). Instrumentos de membranas, ruidosos.*—Subdivídense en tres grupos: *aa), los que se componen de una sola membrana extendida sobre un cuadro ó un círculo. bb), los que se componen de una sola membrana extendida sobre un receptáculo cualquiera; cc), los que constan de dos*

*membranas extendidas en cada extremidad del receptáculo, que afecta, comúnmente, la forma cilíndrica.*

SUBDIVISIÓN *aa).* El tipo más difundido y que todo el mundo conoce, es el **pandero** (TYMPANUM). En su sencillez primitiva aparece en todos los pueblos, remontándose su invención al antiguo Egipto.

SUBDIVISIÓN *bb).* Ninguno de los instrumentos europeos de entonaciones indeterminadas ofrece la aplicación de una membrana extendida sobre un receptáculo.

SUBDIVISIÓN *cc).* Pertenecen á esta subdivisión todos nuestros **tambores.** En Tebas se han encontrado ejemplares del **tambor militar,** y los monumentos del Egipto confirman la alta antigüedad de este instrumento.

SECCIÓN *b). Instrumentos de membranas que producen entonaciones determinadas.*—Según opiniones generalmente admitidas, la introducción de estos instrumentos en Europa coincidiría con la invasión de los moros en España. Puede afirmarse que la fecha de introducción en Europa de esta clase de instrumentos, venidos de Oriente, es más antigua, pues Casiodoro habla ya de ellos y los describe con el nombre genérico de **tympanum, timbal** ó **timbales,** como se llaman en el lenguaje corriente, y antiguamente **nácara,** palabra derivada del árabe. Compónense, ordinariamente, de dos receptáculos que afectan la forma de casquetes hemisféricos de diferente dimensión, sobre cuyos bordes se extienden las membranas, afinadas á voluntad por medio de un mecanismo más ó menos perfeccionado. Percútense ambos receptáculos á la vez ó uno después de otro, por medio de baquetas con el extremo redondeado, forrado con fieltro, esponja ó cuero.

## CLASE III

**Los instrumentos de viento.**—Las vibraciones del aire en los tubos se provocan por medio de tres órganos de diferente carácter bien determinado: la lengüeta, la embocadura y la boquilla. Forman, por lo tanto, tres ramas: A), *los instrumentos de lengüeta;* B), *los instrumentos de embocadura,* y C), *los instrumentos de boquilla.* Exigen una división suplementaria, D), *los instrumentos polífonos que suenan por medio de un depósito de aire.*

A). *Instrumentos de lengüeta.*—Las lengüetas son sencillas ó dobles, de caña adelgazada ó de laminillas de metal. La función sencilla de la lengüeta consiste en cortar una corriente de aire que, produciendo batimientos regulares, impiden que el viento se escape en un soplo continuo: es libre cuando vibra en una abertura sin tocar á los bordes; es batiente cuando la vibración del aire es producida por sus batimientos contra el cuadro de una especie de estría, á la cual se ha adaptado. La lengüeta doble se compone de dos tallos de caña adelgazada, ahuecados de manera que permitan introducir el aire. Las diferentes lengüetas y el modo de emplearlas originan una división bastante extensa.

SECCIÓN *a). Instrumentos de lengüeta sencilla, libre, adaptada á un tubo.*—La lengüeta libre es conocida de tiempo inmemorial en China. Aplicada á la construcción de **órganos,** dió origen en Europa al **armónium,** al **acordeón** y otras variantes, que son copias perfeccionadas del antiquísimo **cheng** chino.

SECCIÓN *b). Instrumentos de lengüeta sencilla, batiente, sin tubo.*—Esta subdivisión no contiene ningún instrumento notable: el **diapasón** de embocadura, el **tipótono,**

y la **armónica Daulin,** sugirieron una cantidad de juguetes de niños que es innecesario mencionar.

SECCIÓN *c). Instrumentos de lengüeta sencilla, batiente, aplicada á un tubo.*—De origen antiquísimo, la lengüeta sencilla, batiente, de caña, aplicóse por los griegos á los instrumentos llamados **auloi,** y por los romanos á las **tibiæ.** Introducidos estos instrumentos en la Europa occidental en una época que no se puede precisar, son verdaderos **auloi** ó **tibiæ,** cierta clase de **caramillos** muy extendidos durante la Edad media. La aplicación de la lengüeta batiente á tubos cilíndricos ó cónicos, da origen á dos subdivisiones.

SUBDIVISIÓN *aa). Instrumentos de lengüeta batiente aplicada á un tubo cilíndrico.*—El instrumento tipo de esta subdivisión es el **clarinete,** perfeccionamiento del antiguo **caramillo** primitivo.

SUBDIVISIÓN *bb). Instrumentos de lengüeta batiente aplicada á un tubo cónico.*—Figuran en esta sección dos instrumentos, más modernos todavía que el **clarinete,** una especie de **fagote-octava** ó **fagottino,** usado en Inglaterra y conocido con el nombre de **tenoroon** y el **saxofono,** inventado por A. Sax.

SECCIÓN *d). Instrumentos de lengüeta doble aplicada á un tubo.*—El origen de la lengüeta doble es muy antiguo: en su forma primitiva utilízase para muchos instrumentos usados, todavía, actualmente, en la India, en la China, en Egipto y en la Arabia. Su aplicación á tubos cónicos ó cilíndricos exige dos subdivisiones.

SUBDIVISIÓN *aa). Instrumentos de lengüeta doble aplicada á un tubo cilíndrico.*—A esta subdivisión pertenecen los **auloi** griegos, las **tibiæ** romanas, los **cromornos,** llamados en España **orlos.** Abandonadas todas las variantes de estos instrumentos, sólo han sido conservados en su forma

rudimentaria en algunos países de Oriente, el **é raqyeh** árabe, el **kwan-tze** chino, el **salamouri** caucasiano, y el **hi-chi-riki** japonés.

Subdivisión *bb). Instrumentos de lengüeta doble aplicada á un tubo cónico.*—El **oboe** y sus congéneres el **corno inglés**, el **fagote** y el **contrafagote** son los instrumentos tipos de esta subdivisión.

B). *Instrumentos de embocadura.*—En los instrumentos de este rama, designados hoy con el término genérico de **flautas** y antiguamente con el de **syringis** ó **fistulæ,** en latín, el movimento vibratorio periódico de la columna de aire excítase por una corriente que, produciendo pulsaciones regulares, choca contra una laminilla de madera ó de metal, cortada en forma biselada ó contra el borde de una abertura. Con ayuda de agujeros laterales pueden producirse en estos instrumentos una serie más ó menos numerosa de sonidos. La forma de la embocadura determina tres secciones de división.

Sección *a). Instrumentos de embocadura biselada.*—Pertenecen á esta sección los **monaulos** egipcios, y las **syrinx monocalamus** de los griegos.

Los tubos cortados á bisel exigen dos subdivisiones:

Subdivisión *aa). Tubos abiertos en forma biselada.*—Ofrecen un cuadro de los instrumentos más primitivos. Basta recordar la aplicación de esta forma de embocadura, que ha producido en Europa los tubos de **órgano,** las **flautas dulces**, de punta ó de pico, y la gran variedad de **caramillos** y **flautillas** de todos géneros usados por el pueblo.

Subdivisión *bb). Tubos abiertos de embocadura lateral.*—Figuran en esta subdivisión las **flautas traveseras.**

Sección *b). Instrumentos de embocadura transversal.*—El perforado de las llaves domésticas usuales da idea de

una aplicación vulgar de este género de instrumentos, es á saber: un movimiento vibratorio producido por una corriente de aire dirigida contra la pared de un tubo. Son los instrumentos pastoriles primitivos de que nos hablan los poetas más antiguos y que la leyenda de Virgilio ha popularizado. Los tubos cerrados ó abiertos de esta clase de instrumentos dan origen á dos subdivisiones:

Subdivisión *aa). Tubos cerrados.*—La **flauta del dios Pan** es el instrumento típico de esta subdivisión, llamado por los griegos y los romanos **syrinx polycalamus.**

Subdivisión *bb). Tubos abiertos.*—Europa no posee instrumentos de embocadura transversal aplicada á un tubo, aunque son muy populares en la Arabia (llamados **nay**), en la Persia y en el Indostán. El **yo** chino es un primer perfeccionamiento de esta clase de **flauta árabe,** lo mismo que la **quena,** usada por los indios peruanos y los indios quichicas de Bolivia.

C). *Instrumentos de boquilla.*—La boquilla es una pieza hemisférica ó cóncava, de cobre, hueso, marfil, plata, etc., colocada en la extremidad del tubo de insuflación de los instrumentos de viento pertenecientes á esta rama, sobre cuyos bordes aplica los labios el ejecutante. Esta clase de instrumentos son sencillos ó naturales, constan de agujeros laterales ó de llaves, ó están provistos de varas ó de pistones ó cilindros. Se dividen, pues, en tres secciones:

Sección *a). Instrumentos de boquilla naturales.*— Son más antiguos, quizá, que los mismos instrumentos pastoriles; un cuerno despuntado ó una concha ó caracola de mar despuntadas, asimismo, ofrecieron los primeros modelos de este género de instrumentos. Cuando se construyeron de metal, imitando, al principio, cuernos de búfalo, de macho cabrío, de buey, etc., y después tubos en forma de cayado ó sencillamente encorvados, el principio de

las modernas **trompetas, trombones,** etc., hizo su aparición entre los egipcios y los romanos, que conocieron la **trompeta recta,** muy larga, llamada **tuba,** y la **trompeta encorvada,** llamada **buccina.**

SECCIÓN *b). Instrumentos de boquilla, cromáticos, con aberturas laterales.*—Se subdividen en dos grupos:

SUBDIVISIÓN *aa). Con aberturas laterales, con ó sin llaves.*—Figuran en esta subdivisión el **cornetto,** el **zinke (cornet à bouquin)** alemán, el **sacabuche,** el **serpentón** y nuestras famosas **cornetas rectas, tuertas** ó **encorvadas, blancas** ó **negras.** Las **rectas** eran de madera ó de marfil, y por eso se llamaban **blancas** y, también, **mudas,** por la dulzura de su sonido. Las **tuertas** ó **encorvadas,** también de madera, se llamaban **negras** por la badana de este color con que se forraban. La boquilla podía separarse del cuerpo del instrumento en los ejemplares agudos de la familia, las **rectas,** y estaba adherida en la parte estrecha del tubo en los ejemplares graves de la familia, las **encorvadas.** Formaban una familia armónica, completada por el **contrabajo de las cornetas,** reemplazado más tarde por el **sacabuche.**

SUBDIVISIÓN *bb). Con llaves y sin agujeros laterales libres.*—Pertenecen á esta subdivisión varios instrumentos más ó menos modernos, el **cornet-tenor,** el **bugle** ó la **trompeta de llaves** y el **figle.**

SECCIÓN *c). Instrumentos de boquilla, cromáticos y de longitud variable.*—Subdivídense en dos variedades:

SUBDIVISIÓN *aa). De varas.*—El **sacabuche** es el instrumento de varas más antiguo de esta subdivisión, el cual se halla ya representado en un códice del siglo IX, existente en Bolonia.

SUBDIVISIÓN *bb). De pistones ó cilindros.*—La aplicación de pistones á una **trompa** sugirió esta invención, que

ha transformado por completo y regenerado la fabricación de este género de instrumentos.

D). *Instrumentos polífonos que suenan por medio de un depósito de aire.*—Entiéndese por depósito de aire un recipiente cualquiera formado por un pellejo, una nuez, una calabaza, etc., alimentado directamente por la boca, utilizando un tubo de insuflación ó un fuelle, destinado á hacer sonar diferentes tubos á la vez. Los instrumentos de este género son antiquísimos. Los romanos los llamaban **utricularium.** El **cheng,** especie de **órgano portátil,** compuesto de una calabaza sobre la cual se adaptan una serie de tubos de lengüeta libre, es conocido desde tiempo inmemorial en China. Este instrumento ha sido, evidentemente, el inspirador del **órgano.**

SECCIÓN *a). Instrumentos con depósito de aire, desprovistos de tubos.*—Los instrumentos pertenecientes á esta sección compónense de una serie de lengüetas dispuestas sobre una de las caras interiores de una caja, que sirve de depósito de aire, alimentada por un fuelle. Tales son el **acordeón,** la **concertina,** el **melófono,** etc.

SECCIÓN *b). Instrumentos con depósito de aire, sin tubos pero con teclado.*—El principio de construcción de este género de instrumentos es igual á los de la sección anterior, pero más perfeccionados á causa de los fuelles movidos por pedales y el reemplazo de botoncillos por un teclado. El **órgano expresivo,** el **armónium,** el **armoniflauta** y otra porción de variantes pertenecen á esta categoría de instrumentos.

SECCIÓN *c). Instrumentos con depósito de aire, sin tubos, movidos automáticamente.*—El **antifonel** Debain es, hasta la hora presente, una de las aplicaciones más interesantes de la acción mecánica en reemplazo de la ejecución del artista. Este principio ha hecho grandes progresos en los

Estados Unidos, centro de fabricación de los **æolien, orchestrion,** etc.

Sección *d). Instrumentos con depósito de aire y tubos.* —Los principales instrumentos europeos pertenecientes á esta sección son conocidos bajo el nombre de **cornamusa** en España, **musette** en Francia, **bag-pipe** en Inglaterra, **piva** ó **zampogna** en Italia.

Sección *e). Instrumentos provistos de un depósito de aire, tubos y teclado.*—Colócase aquí el **órgano** (derivado de los instrumentos expuestos en la sección *d)*, justamente llamado el rey de los instrumentos á causa de su majestad, variedad de timbres é inteligente combinación de todas sus partes. Los tubos del **órgano** son de lengüeta ó de punta, y cada uno de ellos sólo produce un sonido único. Fué inventado este maravilloso instrumento por el célebre mecánico Ctesibio, de Alejandría, 250 años antes de Jesucristo. Como la presión del aire de su primitivo invento estaba equilibrada por el agua, diósele el nombre de **hydraulus,** que fué conservado por los romanos. Aparte del **órgano** de iglesia, durante la Edad media existian **órganos portátiles,** que se tañían con una mano mientras la otra manejaba el fuelle. Los **órganos de regalía** eran **órganos portátiles** de tres ó cuatro octavas. Los **órganos de regalía,** muy usados durante los siglos XV y XVI, que se colocaban sobre una mesa, exigían la ayuda de un entonador para mover los fuelles. Llamábanse **órganos positivos,** ó sencillamente **positivos,** nombre, actualmente, de una de las partes del **órgano.**

Sección *f). Instrumentos con depósito de aire y tubos movidos automáticamente.*— Los instrumentos de esta sección tienden á reemplazar mecánicamente la ejecución individual. Obtiénese la ejecución utilizando varios mecanismos cuya descripción huelga en este Manual. Recor-

daremos solamente la **serinette**, para enseñar á cantar á los canarios, mirlos, etc., la **merlina**, el famoso **órgano de Barbarie** (denominación burlesca francesa de Barberi, nombre del fabricante italiano que lo inventó) y el **orchestrion**, perfeccionamiento notable del órgano de Barberi.

### CLASE IV

**Los instrumentos de cuerdas.**—Basta echar una ojeada sobre los instrumentos de diferentes pueblos para convencerse de la diversidad de substancias utilizadas para la hilatura de las cuerdas destinadas á los instrumentos, cuerdas de tripa ó de intestinos de animales, las más usadas; cuerdas de seda, preferidas por los chinos y los japoneses; cuerdas metálicas, base de todos los instrumentos policardos de la India, la Arabia; y cuerdas de ciertas especies de plantas trepadoras, que producen materia textil, adoptadas por los habitantes de algunas regiones salvajes del África central, privados de todo género de industria.

La cuerda adquiere elasticidad y vibracidad por la tensión. Pero esta condición no basta para que el movimiento vibratorio sea perceptible al oído. No se pierda de vista, además, que las cuerdas vibran ó en el sentido de su longitud ó longitudinalmente, ó en el sentido de su espesor ó transversalmente, y que sólo este principio de vibraciones transversales ha sido aplicado á la construcción de los instrumentos de cuerdas. Influyen en la rapidez de vibración de las cuerdas cuatro circunstancias principales: 1.ª, rapidez vibratoria por su longitud: 2.ª, por su espesor: 3.ª, por su densidad ó peso, reemplazado por la acción de las clavijas, y 4.ª, por su tensión. Pueden vibrar las cuerdas por frotación, punteo ó percusión. Estas diferen-

cias establecen la división de esta clase de instrumentos, formando tres ramas perfectamente caracterizadas.

A). *Instrumentos que suenan por la frotación.*—Existen dos aparatos principales de frotación: el arco y la rueda.

SECCIÓN *a). Instrumentos que suenan por la frotación de un arco.*—Todo el mundo conoce la forma del arco actual, inventado por el personaje mítico Ravana, rey de Lanka (isla de Ceylán), según quieren los indous. Lo cierto es que el Oriente ha conocido y usado todos los instrumentos de arco mucho antes de su introducción en el continente europeo, ya muy tarde y no antes del siglo VIII.

SECCIÓN *b). Instrumentos que suenan por la frotación de una rueda de manubrio.* — El **organistrum** es el único instrumento conocido de esta sección, especie de **guitarra** tosca de tres cuerdas que se colocaba sobre las rodillas de dos personas, una de las cuales apretaba las cuerdas siguiendo una división determinada, mientras la otra daba vueltas al manubrio de una rueda. Muy usado durante el siglo IX, desapareció casi por completo en el siguiente.

SECCIÓN *c). Instrumentos de cuerdas frotadas por el mecanismo de un teclado.*—La **viola (vielle,** en francés), es una modificación del **organistrum,** obtenida por la aplicación de una especie de tecladillo destinado á reemplazar la acción directa de los dedos sobre las cuerdas. Cuando en las crónicas y en la lírica de los poetas de la Edad media se habla de la **rota,** de la **sambuca rotata,** de la **lyra mendicorum,** de la **chinfonia,** de la **viola da orbo,** de la **stampella,** de la **lyra rústica** y más y más nombres, pues pocos intrumentos han obtenido tantos, tan variados y hasta disparatados, debe entenderse que se habla de la **viola,** el instrumento de troveros, trovadores y juglares, el instrumento en el cual Tibaldo de Champagne suspiraba dulces *lais* de amor á los pies de la reina Blanca, el instrumento

que, empleado por las clases aristocráticas y á la vez por el pueblo, obtuvo durante la segunda mitad del siglo XVIII un postrer renacimiento en manos de la desgraciada María Antonieta para ir á parar á las de músicos pordioseros ambulantes, en donde aparece, todavía, de tarde en tarde.

El arco sin fin, aplicado á una porción de inventos con pretensiones de imitar los efectos de un cuarteto de instrumentos de cuerda, el **harmonicorde** y el **piano-quatuor** entre otros, es una derivación del mecanismo de la **viola de ruedas.**

SECCIÓN *d). Instrumentos de cuerdas frotadas automáticamente.*—No conocemos ningún espécimen perteneciente á esta sección.

B). *Instrumentos de cuerdas punteadas.*—Puntear una cuerda es hacerla resonar apartándola de su línea de reposo, ora por la acción de los dedos, ora con ayuda de una planchuela de marfil, de hueso, de concha, de madera ó de pluma, llamada plectro, del latín *plectrum.*

La acción del viento agitando las cuerdas produce un sacudimiento parecido al que resulta del punteo.

El **arpa de Eolo** ó **arpa eólica** y sus derivados, instrumentos que resuenan por la acción de una corriente de aire natural ó artificial sobre las cuerdas, pueden agruparse en la familia de cuerdas punteadas.

Todos los pueblos han conocido los instrumentos de esta clase, cuyo origen, en efecto, remóntase á la más remota antigüedad.

SECCIÓN *a). Instrumentos de cuerdas punteadas con ó sin plectro.*—Forman dos subdivisiones:

SUBDIVISIÓN *aa). Sin mástil ó mango.*—A esta subdivisión pertenecen las **arpas,** que bajo nombres diversos (NEBEL, TRIGONUM, PECTIS, PSALTERIUM) aparecen entre los egipcios, hebreos, asirios y más tarde entre los griegos.

Sin embargo, ni á la palabra **harpa** ni al instrumento de este nombre, tal como lo utilizamos hoy día, debe atribuírseles un origen clásico, sabido como es que vinieron del Egipto y de los pueblos celtas de la Gran Bretaña.

En esta subdivisión debe colocarse un instrumento designado especialmente desde fines de la antigüedad con el nombre de **psalterium** (en el sentido de **salterio**). Conocido en los países de Occidente por importación de los primeros cruzados, de sus múltiples y sucesivas transformaciones nació el instrumento característico de nuestra época, el **piano.**

Las cuerdas del **arpa,** disminuyendo de longitud, desde la parte grave á la aguda, obligan al instrumento á escoger una forma triangular forzada. No así los instrumentos de la antigüedad clásica, la **lira** (LYRA) y la **cítara** (CITHARA), que se distinguen por la longitud igual de las cuerdas.

SUBDIVISIÓN *bb). Con mástil ó mango.*—El instrumento tipo de la antigüedad es el **kanon** ó **monocornum,** antecesor del **tricordio,** de la **pandora** asiria, del **tambor** árabe, etcétera. Al parecer, ni los griegos ni los romanos cultivaron esta categoría de instrumentos, representada entre los pueblos de la Europa moderna por el **laúd,** la **guitarra,** la **pandura** y todos sus numerosos congéneres.

SECCIÓN *c). Cuerdas punteadas por un mecanismo de teclado.*—Del **salterio** de cuerdas punteadas nació la **espineta,** que conserva la forma triangular del instrumento primitivo, y la **virginal,** que difiere de la **espineta** por su forma cuadrada. Llegaron después el **clave, espineta,** de mayores proporciones que la primitiva, y el **archicímbalo,** de mayores proporciones, todavía, como instrumento destinado á tañerse estando en pie el ejecutante. Las cuerdas de todos estos instrumentos, en lugar de puntearse con los dedos, suenan por la acción de unas tiras de cuero, de

madera, de pluma ú otras materias, colocadas sobre unos martillitos movidos por un teclado.

C). *Instrumentos de cuerdas percutidas.*—La percusión de la cuerda no debe confundirse con el punteo. El movimiento vibratorio de la cuerda en los instrumentos de este grupo, se produce por el choque de martillos cuya acción sobre la cuerda es más enérgica que la del punteo.

SECCIÓN *a). Cuerdas percutidas por baquetas ó palillos.* —El instrumento tipo de esta sección, el **santir,** de origen oriental, es conocido en Europa desde la época de las Cruzadas. La denominación de **santir** es derivada de PSALTERIUM ó **salterio,** llamado comúnmente **tympanum.** El **santir** y el **salterio,** en efecto, sólo difieren en el procedimiento de herir las cuerdas, percutidas en aquél por medio de dos baquetas, y punteadas en éste por la acción de los dedos. El **santir** tiene un representante vivo en Hungría, llamado **zimbalon,** instrumento indispensable de las orquestas de los tziganos húngaros.

SECCIÓN *b). Cuerdas percutidas por la acción de un teclado.*— Perfeccionado el **santir** en los países de Occidente, apareció con los nombres de **claveciterio (clavicytherium)** ó **clavicordio.** En este ejemplar, los palillos ó baquetas fueron reemplazados por planchuelas ó tiras de cobre adaptadas á las teclas de un teclado, cuyas planchuelas ó tiras percutían la cuerda dividiéndola. La elevación del sonido dependía del sitio en que la planchuela hería la cuerda á la cual se adhería, haciendo vibrar tan sólo una parte de la misma. La cuerda percutida producía, como se comprenderá, dos ó tres sonidos diferentes. Perfeccionado este instrumento por la adaptación de apagadores, que impedían la producción de otros sonidos, distintos del único que se deseaba obtener, tomó el nombre de sordina, de modo que el instrumento llamado **mano-**

**cordio** no es más que una sordina de gran dimensión.

En 1711, Bartolomé Cristofori, de Florencia, inventa el **piano-forte**, en el cual la tirilla de cobre del **clavicordio** está reemplazada por un macillo, cuyo movimiento, de transformación en transformación, prepara el mecanismo tan complicado, delicado y perfecto de los **pianos** de nuestra época.

SECCIÓN *c*). *Cuerdas percutidas por movimiento automático.*—Figuran en esta sección los **pianos mecánicos,** puestos en movimiento por la acción de un manubrio.

6. **FALSAS TEORÍAS ESPECIALMENTE ACERCA DE LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO.**—Abundan las teorías falsas basadas sobre hechos mal comprobados, al estudiar la organografía especial de los instrumentos de viento.

Para determinar de un modo más preciso que lo que la misma ciencia acústica enseña hoy día, expondremos las leyes que gobiernan la vibración de las columnas de aire.

La longitud de un tubo abierto es igual á la de una onda simple: la longitud de un tubo cerrado representa la mitad de una onda simple.

La longitud de la onda simple es el espacio que recorre en el medio ambiente, el aire, el movimiento vibratorio comunicado á ese ambiente por una vibración simple del cuerpo vibrante.

La opinión de algunos acústicos acerca del sonido, difiere bastante de la aceptada generalmente. Á su modo de entender, el sonido es el resultado del movimiento vibratorio del aire circundante: por esto, sin aire no hay sonido posible. No es que se dé como vehículo esta importancia al aire, sino que el movimiento del aire es el sonido mismo. Este movimiento, silencioso cuando hiere nuestro aparato auditivo, se convierte en sonido, precisamente en aquel mismo instante.

Las sensaciones auditivas poseen tres cualidades principales: la *intensidad*, que resulta de la fuerza del sacudimiento causado por el movimiento vibratorio; la *elevación* ó grado de agudez, que depende de la rapidez de este movimiento y, en fin, el *timbre*, que resulta de la forma más ó menos complicada del movimiento vibratorio comunicado al aire.

Por la forma del movimiento vibratorio comunicado al aire y por la intensidad del sonido fundamental y de los armónicos que resultan de este movimiento, distinguimos el timbre de los instrumentos. Como consecuencia de tales opiniones, no existe sonido de metal, de madera, de cuerda, etc., sino movimientos vibratorios diferentes, comunicados á nuestro medio ambiente, por medio de los cuales distinguimos los efectos producidos, designándolos con términos que recuerdan su origen. Recuérdese que si las paredes que aprisionan la columna de aire y establecen su forma, son suficientemente lisas y rígidas, la materia que se ha utilizado para construirlas no influye en la forma de la vibración y, por consecuencia, en el timbre.

7. **INDICACIONES PARA EL ESTUDIO COMPLETO DE LA ORGANOGRAFÍA MUSICAL.**—Con estas breves indicaciones no pretendemos dar por agotada, ni mucho menos, una materia tan vasta como ésta. Tampoco acariciamos la idea de haber apurado el tema relativo á la organografía musical, cuyo complemento indispensable (descripción de los instrumentos, extensión, construcción, etc.) ha de buscarse en obras ó diccionarios organográficos ó técnicos especiales. Nuestro *Diccionario técnico de la Música* podrá ofrecer ampliaciones especiales sobre la materia, pero á los que quieran agotarla les aconsejaremos busquen obras de más real importancia que la modestísima nuestra antes citada.

# PARTE PRIMERA

## ENUMERACIONES DE INSTRUMENTOS

8. Las *Etimologías* de san Isidoro.—9. El himno latino-visigodo PRO NUBENTIBUS.—10. Miniaturas de instrumentos musicales.—11. Los instrumentos musicales en algunos *mesteres de clerecía*.—12. Ilustraciones escultórico-instrumentales.—13. Las enumeraciones instrumentales del poema del Archipreste de Hita.—14. Vocabulario organográfico especial del poema.—15. Las enumeraciones de la *Crónica rimada*.—16. La organografía del reinado de Juan I.—17. Las enumeraciones de los *Cancioneros*.—18. Las del *Triunfo de amor*, de Juan del Enzina.

8. **LAS ETIMOLOGÍAS DE SAN ISIDORO.**—Nos presentan todo el emporio instrumental científico é histórico de su tiempo. Pero como la declaración de instrumentos que ofrece aquella obra, más que una declaración es una verdadera descripción organográfica, la utilizaremos en la segunda parte del presente MANUAL, donde tendrá honrosa y adecuada cabida.

9. **EL HIMNO LATINO-VISIGODO «Pro nubentibus».**—El rico himnario latino-visigodo, que es una de las joyas de la primitiva liturgia española, contiene una sección de himnos generales propios de diversas situaciones de la vida, y entre éstos puede citarse el lozano epitalamio *De Nubentibus*, interesante, entre otras cosas, por la enumeración de instrumentos músicos que se hace en algunas de sus estrofas.

## HYMNUS DE NUBENTIBUS

**Tuba** clarifica plebs Christi revoca.
Hoc in ecclesia votiva gaudia
Fide eximia celebra monita,
Confitere piacula.
Rite magnalia clange deifica,
Celicas januas patentes intona,
Quas dira truserat veneni invidia,
Jam Christus cuncta reserat.
Sit fera framea serpentis lancea
Adam protoplasmatum primevum incolam
Eva feminea polluit labia,
Et expulit á patria.
Usurpant vetita ligna pomifera
Deceptis oculis cernunt squalida
Exusta corpora flamma angnifera,
Dolendo gignunt pignera.
Epitalamia usque dum reddita
Voce paradica receptant gratiam,
Crescite clamitat replete aridam,
Ornate tori talama.
Pistis nardifica arba ambrosea
Cum Christum celicum virgo puerpera
Redimens miseros ad vitam invitat
Plaudete evangelizat.
Coreis **timphanis** exulta musica,
Et redde Domino vota perennia
Qui crucis gloria eruit animas,
Quas coluber momorderat.
Pusilla copula adsume **fistulam,**
**Liram et tibiam,** prestepe (1) canticam
**Voce organica** carmen melodia
Gesta psalle divitica.

---

(1) Es yerro en el original, sin duda, *prestepe* en vez de *prestrepe*.

Fecunda Domine presentes nuptias
Prole dignissima, qui tibi serviant,
Et tuo nomini gratias referant,
Benedictique permaneant.
**Cithara** jubila, **cimbala** concrepa,
**Cinara** resona, **nablum** tripudia
Excelso Domino qui regit omnia
Per cuncta semper sæcula.
Amen (1).

Hemos tratado ya, y más hemos de decir todavía, de la **fistula, lyra, tibia, cithara, cimbala,** etc., que aparecerán en las descripciones correspondientes. Pero como no aparecerán en ninguna enumeración ni descripción posterior, diremos algo de lo que entiende por **cinara** y **nablum** el anónimo autor del himno.

Difícil es describir el instrumento llamado **cinara** ó, acaso, mejor ortografiado **cinnara.** Se cree que el instrumento romano de este nombre no era otro que el **arpa** y que dicho nombre es traducción de **kynnor** ó **kynnar,** que en el texto hebreo de la Sagrada Escritura indica el **arpa** davídica. Los nombres correspondientes **cynura, kinnura** ó **cinyra,** todos parecen indicar el instrumento del Rey poeta. Pero en alguna parte se habla de la **cinyra,** como instrumento músico usado en los funerales de los romanos, es decir, como una verdadera **flauta** ó **tibia paratrites,** como llamaban á las de los funerales. Se ha dado también el nombre de **cynnira** á una especie de **lira** antigua. Cyniras, rey de Chipre, que, según Suidas, era muy aficionado á la música, y fué vencido en ella por Apolo, dió el nombre á este instrumento.

Más conocido es el **nablum,** instrumento del género de

(1) He respetado la ortografía del texto de la edición del cardenal Lorenzana, Vid. *Brev. goth.* Matriti, Ibarra, MDCCLXXV, pág. CXIII.

las **arpas**, llamado **nebel** por los hebreos, confundido en los tiempos de la Edad media con el **salterio**, llamado **nablio, nabla, nabulon**, etc., por escritores de aquella época.

10. **MINIATURAS DE INSTRUMENTOS MUSICALES.** —La substanciosa monografía de mi ilustre amigo D. Enrique Serrano Fatigati, *Miniaturas de Códices Españoles*, acompañada de interesantes calcos de manuscritos de los siglos x y xi (1), ofrece un estudio de comparación de instrumentos músicos que podrá desarrollarse luego en los códices de posteriores centurias. En la lámina IV (figuras de Príncipes, Prelados, Músicos, etc.), una de las que ilustran su monografía, las figuras 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 15 son diseños de tañedores de diversos instrumentos. «Pertenecen las dos primeras—escribe el Sr. Serrano Fatigati —al Apocalipsis de El Escorial (2); está tomada la 12 del ejemplar no fechado de la Biblioteca Nacional, y corresponden las otras cuatro al escrito en el año 1085 de Jesucristo. Representan ángeles y ancianos que tañen instrumentos ante el Trono del *Cordero místico* y siendo, bajo un aspecto, reflejo de las concepciones simbólicas del profeta Ezequiel y san Juan, nos permiten juzgar á la vez de los recursos musicales en los siglos x y xi, por los medios de expresión que tenía á la vista el autor de las miniaturas (3).

Los personajes de las figuras 9 y 10, anteriores al mile-

(1) Los *Comentarios al Apocalipsis*, de san Beato; varios tratados científicos y de Concilios y las *Etimologías* de san Isidoro, son los libros que, según el autor, pueden señalarse por punto de partida para el estudio de las miniaturas españolas.

(2) Del manuscrito *Comentarios al Apocalipsis*, de san Beato, poseemos diferentes reproducciones. Debe ponerse á la cabeza la que se guarda en El Escorial (anterior al siglo xi, según parece), y la siguen, en representación de los diversos períodos de esta centuria, la perteneciente á la Academia de la Historia y las dos de la Biblioteca Nacional.

(3) «El progreso de los instrumentos músicos desde el siglo x al xiii es una de las evoluciones que mejor pueden seguirse en los códices españoles.»

nario, usan el **monocordio,** cuya armadura consta de un arco casi semicircular, un mango y un remate discoidal. Mas si el instrumento es para todos ellos el mismo, el



(Figura 9)

modo de hacerle sonar ofrece cuatro modos diferentes... El músico aislado de la figura 9 y el quinto de la 10, pasan por la cuerda un arco sencillo: el primero y sexto de ésta, la pulsan con los dedos índice y meñique: el se-

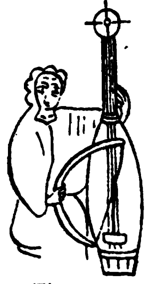


(Figura 10)

gundo y séptimo, con el primero solo, en tanto que el tercero y cuarto la golpean con todos, excepción hecha del pulgar... Del siglo x al xi se realizaron, en el mismo ramo, progresos muy apreciables, á juzgar por el estudio comparativo de los manuscritos de uno y otro período.

La figura 11, tan próxima por su tipo á las anteriores, maneja ya el **contrabajo de tres cuerdas.** (Es uno de los instrumentos graves de la numerosa familia de las **violas**

de la Edad media. Las denominaciones de **contrabajo** y **violoncello** son muy posteriores á la época del manuscrito



(Figura 11)

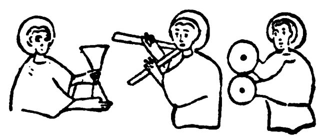
en cuestión). Está en el folio 127 del manuscrito, acompañada de otras dos en la misma actitud, y de una tercera que mira en dirección opuesta, toma el mástil del instrumento con la mano derecha y pasa por las cuerdas el arco



(Figura 12)

con la izquierda, á diferencia de sus compañeros. La parte superior del mástil es un disco con orificio en el centro y cuatro cabos en cruz, que parecen sujetos en él. Faltan por completo en el dibujo las aberturas de la caja armónica, y hay que considerar la supresión como un olvido del miniaturista, puesto que no tendría razón de ser, en tal caso, el gran volumen y vientre abultado de ésta.

Instrumento de tres cuerdas es también el pulsado en la figura 12 del códice apocalíptico de 1085, perteneciente á la Biblioteca Nacional. Úsanle los ancianos ó músicos representados en los folios 6, 208 y 272 vueltos. Carecen, también, en todos los casos, de orificio en su caja armónica, y los bordones no se extienden hasta el mástil. La parte superior remata en las clavijas, donde se indica, mejor que en otros dibujos, el órgano de tensión para los cuerpos vibrantes. En el mismo folio 272 vuelto, se ven



(Figuras 13, 14 y 15)

las figuras 13, 14 y 15 con la **doble flauta** (fig. 14) (1), los **platillos** (2) (fig. 15) y láminas (fig. 13), al parecer metálicas, destinadas á sonar por el choque (3).

11. **LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN ALGUNOS MESTERES DE CLERECÍA.**—La poesía de los primitivos mesteres de clerecía nos ofrece gran documentación organográfica de enumeraciones instrumentales, y la más valiosa de ciertas tendencias al acoplamiento de los agentes sonoros.

El anónimo autor del *Libre d'Apollonio*, nos dice:

Sé arte de musica, por natura cantar
Sé far fremosos puntos, las voses acordar

(1) De tubos iguales, llamadas por los romanos *tibiæ sarranæ, flautas sarranas*, es decir, *flautas de Tiro*, porque se atribuye su invención á los fenicios.

(2) Los *címbalos* antiguos.

(3) En efecto, son los antiguos *crótalos*, instrumento de percusión que consistía en dos pequeños globos metálicos que se golpeaban uno contra otro, como los *címbalos*.

es á saber que, como el Archipreste de Hita, á quien hallaremos luego, era entendido en técnica y práctica musical.

Contiene el famoso *Libre* detalles muy curiosos sobre la poesía y música populares de los tiempos medios. Desde luego, la escena de salida al mercado de la hija de Apolonio, convertida en juglaresa, la infeliz Tarsiana, que

Prisso una **viola** buena e bien temprada
E salió al mercado á violar por soldada
. . . . . . . . . . . . . . . .
Tornó al Rey Tarsiana faciendo sus trobetes,
Tocando su **viola**, cantando sus versetes.

En el *Poema de Alexandre* se advierte la distinción (y acaso el acoplamiento) entre los *instrumentos que usan los ioglares*, y *otros de maor precio que usan escolares*. Los segundos no están citados, pero sí los primeros, al describirse la entrada triunfal de Alejandro en Babilonia:

El pleito de ioglares era fiera nota:
Avie hy **symphonía**, **arba**, **giga** é **rota**
**Albogues** é **salterio**, **cítola** más que trota,
**Cedra** é **viola** que las coytas embota.

Fácilmente colegirá el lector que la **arba** del fragmento citado es voz anticuada del instrumento llamado **arpa**. Menos conocido es el nombre del instrumento puesto á continuación de la **arba**. La **giga** fué una **viola** de la Edad media, sin trastes sobre el mango, semejante, bajo este punto de vista, á los modernos instrumentos de arco, pero no en cuanto á su forma, parecida á una barquilla. Los primitivos instrumentos de esta familia construíanse de una sola pieza de madera, que formaba el cuerpo del instrumento, el mango y la voluta. Ahuecado conveniente-

mente el cuerpo del instrumento, formábase la caja de resonancia encolando sobre ella la tapa de armonía, con sus correspondientes aberturas, que se prolongaba hasta la voluta siguiendo su inclinación.

Las **gigas** tenían todos los ejemplares correspondientes á los cuatro individuos de la familia armónica, llamado el soprano, **linterculus,** por la forma antes indicada. El nombre de **giga** ha persistido en Alemania llamándose **geigue** á los instrumentos modernos, derivados de aquel tipo, **violín** y **viola.**

Del **albogue** y de la **simphonia,** hablaremos más adelante.

La **cítola** no es nombre anticuado de la **cítara,** sino un instrumento muy semejante á la **guiterna,** sin el cuerpo tan redondeado ni el mástil tan prolongado como los de este instrumento. Privaría mucho este instrumento cuando allá en el siglo XIII los constructores de **cítolas** se llamaban *citoleros* y *citolantes* los que las tañían.

El autor del *Poema de Alexandre* no confunde la **cítola** con la **cedra (cítara),** que menciona á continuación, y me parece digna de llamar la atención la diferencia que establece entre ambos instrumentos, de todos modos congéneres.

Algunas estrofas hemos de citar de otros *mesteres de clerecía,* cuando más adelante tratemos del carácter de acoplamiento que ofrecen ciertas enumeraciones instrumentales, especialmente las de los poemas de Gonzalo de Berceo, del Archipreste de Hita, etc.

12. **ILUSTRACIONES ESCULTÓRICO - INSTRUMENTALES.**—El estudio de las miniaturas de los códices puede completarse por las ilustraciones escultórico-instrumentales que adornan las fachadas, claustros, etc., de muchas construcciones arquitectónicas religiosas y civiles. Son cu-

riosas las que figuran en una puerta del célebre Monasterio de Ripoll. He aquí como las describe, en una monografía dedicada á aquella construcción, D. José M. Pellicer y Pagés:

«Cinco grandes estatuas de músicos se ven á la derecha. Cuatro tocan; el del centro dirige el coro. Los instrumentos son: la **flauta de Pan**, el **cuerno de caza**, la **campana**, el **rabel** ó **violín**, y comprenden todas las clases que se pueden idear. Efectivamente, la **flauta de Pan** representa todos los instrumentos de viento, de madera; el **cuerno de caza**, los de viento metálicos, la **campana**, los de percusión, y el **rabel**, los de cuerdas... En estas cinco figuras expresó el artista el salmo CL de un modo original, como vamos á reconocer. Cantan en coro: *Alabad al Señor en sus santos*. Y responde cada uno: LAUDATE EUM IN SONU TUBÆ.—LAUDATE EUM IN PSALTERIO ET CITHARA. —LAUDATE EUM IN TYMPANO ET CHORO (1).—LAUDATE EUM IN CHORDIS (2) ET ORGANO.—LAUDATE EUM IN CYMBALIS BENE SONANTIBUS.

En la parte lateral y correspondiente á los cinco músicos, un leopardo con un esquilón en el cuello da saltos de placer. Expresa (con las dos fieras que tiene debajo) el sexto y último verso del salmo: LAUDATE EUM IN CYMBALIS JUBILATIONIS.»

13. **LAS ENUMERACIONES INSTRUMENTALES DEL POEMA DEL ARCHIPRESTE DE HITA.**—Tienen importancia capital para la historia de la antigua organografía musical española varios fragmentos, muchas veces reproducidos, del poema misceláneo, realmente innominado, aunque conocido con los títulos arbitrarios de *Libro de amor* ó

(1) *Chorus*, nombre aplicado á instrumentos muy distintos durante la época antigua y la Edad media.

(2) *Chordis* designa aquí instrumentos de cuerdas

*Libro de cantares*, de Juan Ruiz, archipreste de Hita, porque no se trata en ellos de simples enumeraciones de instrumentos, sino de una tendencia á la agrupación hecha por persona práctica en el arte de la música.

El *mester de clerecía* del siglo XIV no produjo poeta igual al Archipreste. Parece cosa averiguada que era paisano de Cervantes, y su nombre y condición se expresan en diversos lugares del poema, epopeya cómica y multiforme de una edad entera, la *Comedia Humana* del siglo XIV, como la ha llamado con certera calificación Menéndez y Pelayo. El Archipreste sabía música, y podría asegurarse que la cultivaba y la profesaba en el sentido técnico de esta palabra. Consta por las repetidas declaraciones de instrumentos que se hallan en el poema: por la selección que hace de los que convienen á los cantares de arábigo, por el hecho de haber compuesto letras y sin duda la música de danzas para las troteras y cantaderas mudejares y, finalmente, por las repetidas alusiones que de la práctica de la música hace en varias partes del poema, especialmente cuando dice:

*Sé fazer el altibajo, et sotar á qualquier muedo...*

es decir, que sabía hacer un *contrapunto á la mente* sobre un canto propuesto (práctica contrapuntística extraordinaria de su época) y sabía *sotar*, saltar, pasar *á qualquier muedo* (del latín *modus*, modo), como quien dice sabía modular, sabía, en una palabra, todo lo que necesita saber un maestro, un práctico en el arte.

Desde «Valdevacas, nuestro lugar amado», envía á la Cuaresma, «fraca, magra é vil sarnosa», un cartel de desafío de que son portadores Don Almuerzo y Doña Merienda, intimándole en lid campal para el Domingo de Pascua, antes de salir el sol. Doña Cuaresma, como «de fraca

complisión», ve próxima su derrota: el sábado por la noche huye en hábito de romera, y entonces el Archipreste nos pone delante de los ojos una orgía brutal, una algazara de voces y de instrumentos, digna de ocupar puesto entre las fantasías báquicas más depravadas:

A Don Carnal resciben todos los carniceros
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
A él salen triperas tanniendo sus **panderos:**
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
El pastor lo atiende fuera de la carrera
Tanniendo su **zamponna** et los **albogues** esmera,
Su mozo el **caramillo** fecho de cannavera
Taniendo el rabadán su **cítola** trotera.

Pasemos por alto el **caramillo** «fecho de cannavera»; es decir, del tallo de una variedad de la caña hueca cumún, llamada carrizo, indígena de España; dejemos á un lado el **albogue** y la **cítola,** acerca de la cual ya hemos dicho lo que convenía, y lleguemos al fragmento más curioso del poema, *de como clérigos e legos, e flayres e monjas, e duennas e ioglares salieron á resçebir á Don Amor* (1):

Día era muy santo de la Pascua mayor;
El sol era salido muy claro e de noble color,
Los omes e las aves et toda noble flor,
Todos van resçebir cantando al Amor.
Rescíbenlo las aves, gayos et ruysennores,
Calandrias, papagayos mayores e menores,
Dan cantos plasenteros e de dulces sabores,
Más alegría fazen los que son más mejores.
Rescíbenlo los árbores con ramos et con flores,
De diversas maneras, de diversos colores:

(1) Sigo el texto, no muy correcto, aunque por ahora el mejor, de Janer (*Bib. de Autores Españoles.—Poetas castellanos anteriores al siglo XV.*—Tomo LVII, Madrid.—Rivadeneira, 1864).

Recíbenlo los omes, et duennas con amores:
Con muchos instrumentos salen los **atambores** (1).
Allí sale gritando la **guitarra morisca**
De las voses aguda, de los puntos arisca,
El corpudo **laúd**, que tiene punto á la trisca,
La **guitarra latina** con estos se aprisca.
El **rabé** gritador con la su alta nota,
**Cabe él el orabin** tanniendo la su **rota**,
El **salterio** con ellos más alto que la mota (2),
La **vihuela de péndola** con aquesto y sota.
**Medio canno** et **arpa** con el **rabé morisco**
Entre ellos alegranza el **galipe Francisco**,
La **rota** dis con ellos más alto que un risco,
Con ella el **tamborete**, sin él non vale un prisco.
La **vihuela de arco** fas dulces debayladas,
Adormiendo a veses, muy alto á las vegadas,
Voses dulces, sabrosas, claras et bien pintadas (3),
A las gentes alegra, todas las tien pagadas.
Dulce **canno entero** sal con el **panderete**
Con **sonajas de asofar**, fasen dulce sonete
Los **órganos** y disen chanzones é motete:
La **adedura albardana** entre ellos se entremete.
**Dulçema**, e **axabeba**, el finchado **albogón**,
**Cinfonia** e **baldosa** en esta fiesta son,
El francés **odrecillo** con ellos se compón,
La reciancha **mandurria** allí fase su son.
**Trompas** e **annafiles** salen con atambales
Non fueron tiempo ha plasenterias tales,
Tan grandes alegrias, nin atan comunales:
De ioglares van llenas cuestas et valles.

---

(1) Para esclarecer el vocabulario organográfico de esta enumeración tomaré luego nota de las variantes é interpretaciones distintas que se han dado á los instrumentos que aparecen en la misma.

(2) Algunos escriben esta voz con letra mayúscula. Entiendo que la misma comparación que hace aquí el Archipreste indica claramente el sentido de la palabra, ribazo ó linde de tierra elevado: anticuado, castillo ó fortaleza.

(3) *Puntadas*, acaso.

14. **VOCABULARIO ORGANOGRÁFICO ESPECIAL DEL POEMA.**—Las variantes é interpretaciones que se han dado á las principales voces instrumentales del poema forman vocabulario organográfico especial.

P. Esteban de Terreros (*Paleografía española,* Madrid, Ibarra, 1758):

**Laúd:** «arpudo laúd». Anota en el texto: «*corpudo Alaúd* en otro código».

**Guitarra latina:** «guitarra *ladina*».

**Rabé:** «el *alborayo,* anota en el texto».

«**Cab'el garaví** tañiendo la su nota.»

«**Galipe Francisco**», y anota: «*galope Francisco*».

**Tamborete:** «tarbote».

**Adedura albardana:** «la cítola albardana»: y anota: «La *hadura albardana,* según el códice de Gayoso».

**Dulçema:** «gayta».

**Axabeba:** «ayabeba».

**Mandurria** (reciancha mandurria): «neciancha mandurria».

Don Mariano Soriano Fuertes (*Hist. de la Música Española*):

**Guitarra morisca:** «constaba de cuatro cuerdas en estos términos, que excluían el tono menor».

**Rabé:** «violín».

**Cabe él el orabin:** «garaví» (escribe como el P. Terreros), y añade: «es instrumento muy parecido al tiple de las **gaitas** de pellejo».

**Rota:** en vez de **rota** escribe *jota* (?).

**Medio canno:** «**octavín** ó **flautín**» (?).

**Galipe Francisco:** «instrumento de aire parecido á las **dulzainas**» (?).

**Tamboreto:** «taborte» (sic) «era una especie de **contrabajo**».

**Canno entero:** «**flata dulce**».

**Adedura albardana:** «**cítola** albordada, **vihuela** grande que todavía usan algunos ciegos» (?).

**Axabeba:** «**chirimía**».

**Baldosa:** «**panderete** cuadrado forrado por ambos lados de pellejo» (?).

Dejemos á un lado las interpretaciones de D. Tomás Antonio Sánchez y las de Ochoa, que acusan completo desconocimiento de la técnica organográfica, y pasemos á exponer las nuestras, sin que pretendamos aclarar de una vez las obscuridades que ofrece, todavía, la historia de ciertos instrumentos.

**Atambores.**—El instrumento es bien conocido, llamado en las lenguas lemosinas **tambor, atabor, tabal,** etc., y en castellano **atambor** (anticuado), **tambor, atabal,** etc. En muchas ocasiones son sinónimos **tambor** y **tabal**, en otras, con las palabras **tabal** ó **atabal,** suelen designarse no los **tambores** sino los que antiguamente se llamaban **tímpanos** y hoy **timbales.** Recuérdese lo que dice Cobarrubias en su *Tesoro;* «con los **atabales** andan juntas las **trompetas,** y con los **atambores** los **pífaros (pífanos)**».

**Guitarra morisca.**—Un libro, que no una simple noticia, podría escribirse con los datos históricos y artísticos que suministra este instrumento. El Archipreste de Hita, como buen conocedor, hace la distinción obligada entre la **guitarra morisca** y la **guitarra latina.** Los moros de España, procedentes de los árabes de Asia y de África, parece que la introdujeron en nuestro país. Pero ¿no pudo, acaso, cultivarse aquí la **guitarra,** que por esto llamaríase, quizá, **latina,** instrumento derivado de la antigua **kithara,** introducida en España por los romanos. Si es así, ¿cuándo perdió la tabla inferior su forma acaparazonada alisándose como la superior? Sea como quiera, parece que

la **guitarra morisca,** según el modo en que debía cantarse, templábase en *re-sol-re-la* ó bien en *mi-la-si-mi,* templado que tenía relación con los modos del sistema pitagórico. Esta clase de **guitarra,** con la tabla inferior en forma de caparazón, úsase todavía en Argelia con el nombre de **kouitra,** nombre que se modifica según los dialectos, más dulce en Túnez y sobre todo en Alejandría, en donde la letra *t* se pronuncia como la *th* de los ingleses, más dura, por lo contrario, hacia la parte de Marruecos, donde se la llama sencillamente **kitra.** De la **kitra** de los marroquíes á la **guitarra** de nuestro país, la diferencia es poco sensible. De todas esas analogías puede concluirse, quizá, que la antigua **kithara** fué introducida en España por los romanos y que la árabe pudo, acaso, modificarse en el sentido indicado, alisando la tapa inferior del instrumento, al principio cóncava. Los franceses parece que tomaron de los moros de España la **guitarra** llamada **morache** ó **enmorache,** muy difundida durante los últimos tiempos de la Edad media. Las desinencias de tales nombres acusan visiblemente la procedencia.

**Laúd.**—Instrumento derivado, por su nombre y forma, del **e'oud** (caja bombada) árabe. Descríbese ya este instrumento (al parecer de origen persa) en el *Libro de Música* de Alfarabi (siglo x). El Sr. D. Juan Facundo Riaño tuvo el buen acierto de reproducir en una de sus obras el dibujo de un **laúd,** admirable por la corrección de líneas, sacado de un relicario del siglo xvi, conservado en la Real Academia de la Historia (1).

En los Diccionarios organográficos especiales podrá estudiar el lector la historia de este instrumento, que huelga aquí por ser muy conocida.

(1) Vid. *Critical et Bibliographical Notes on Early Spanish Music* (Londres, B, Quaritch, 1887).

**Guitarra latina.**—La guitarra primitiva siguió poco más ó menos estacionaria con sus cuatro órdenes de cuerdas, hasta que el famoso poeta y maestro de capilla Vicente Espinel le añadió la quinta orden, allá por los años 1570. Cuando la **guitarra** invadió el terreno de la **vihuela,** aumentáronse hasta seis el número de cuerdas. No deben confundirse bajo una misma denominación esos dos instrumentos. La **vihuela,** que llegó á tener siete órdenes, era instrumento cultivado por las clases aristocráticas y se tocaba *punteando:* la **guitarra,** pobre y popular, se tañía *rasgueando*. A principios del siglo XVIII ya eran un solo instrumento, quedando relegadas al pueblo bajo, en algunas provincias, las antiguas *guitarras* ó *guitarros* casi en su estado primitivo.

**Rabé.**—**Rabab** es la raíz oriental de uno de los instrumentos que ha tenido más nombres en lo antiguo (en castellano **rabé, rabel, rabelillo, rebequín,** etc.) Fué uno de los más usuales de los juglares ó músicos ambulantes de la Edad media, hasta el siglo XVI en que adquirió su mayor desarrollo é importancia, acabando por convertirse todos los **rabeles** tiples, tenores y bajos de diferentes formas y dimensiones y de distinto número de cuerdas, en la preciosa y perfecta familia de instrumentos que tiene por jefe al **violín.**

**Cabe él el orabin.**—Hay variantes de este texto para todos los gustos, y sólo hemos de fijarnos en la interpretación que nos parece más lógica. *Cab' el orabin* ó *Cabel-el-orabin* son voces árabes que significan *¡Adelante los árabes!* Grito (especie de *albuélvola)* (1) para excitar á los cantadores y al músico que toca la **rota,** por ser quizá este instrumento músico uno de los que iban delante en los

(1) *Albuélvola*, voz anticuada y sus correspondientes más modernas *Albórbola* ó *Albórbora:* vocería, gritería, algazara, etc., ó la algazara que se levanta

regocijos de los árabes. Esta opinión debe de ser de Gayangos, y la publica D. Serafín María de Sotto, conde de Cleonard en su *Discurso histórico sobre el traje de los españoles, desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos* (1).

La opinión de Cleonard ó de Gayangos tiene bastantes visos de certeza si se considera que la designación de *rota* se refiere á la **chrota** ó á la **viola de ruedas**, muy usada en España, que adoptarían, sin duda, los árabes ó, á la vez, como parece probable, á la especie de **polypléctrum** ó **salterio** de forma triangular, usado todavía por los tunecinos y marroquíes modernos.

En uno de los *libri septem* del tratado de Salinas, intitulado *De Musica,* se halla un pasaje que es bueno citar aquí para ilustrar este punto. Del metro compuesto de CRETICO ET TROCHEO—dice Salinas:—CUJUS CANTU ET SALTATIO APUD NOSTRATES IN USU FREQUENTISSIMA SOLEBANT A MAURIS, UT REOR, ACCEPTA, NAM VERBIS ETIAM ARABICIS CANITUR, «*Calvi vi calvi, Calvi aravi*». CANTUM TALIS EST:




La canción á que alude Salinas, puede entenderse: *Mi corazón fuerte á otro corazón, es el corazón de un árabe,* y el verso del Archipreste de Hita hace referencia, según toda probabilidad, á la especie de paso mencionado,

---

en demostración de alegría. Más valdría vuestra *albuélvola*—dice el Archipreste de Hita—é vuestro buen solás—vuestro *atambor* sonante—los sonetos que fas— que toda vuestra fiesta», etc. La etimología de aquellas voces y sus correspondientes *Irritzin*, *Ataruxo*, *Ajujú*, etc., vienen de la arábiga *aluahcala*, formada por el artículo *al*, *el* ó *la* y de *ualuala*, grito de alegría.

(1) Vid. pág. 147. Este *Discurso* fué impreso por la Real Academia de la Historia para figurar en sus *Memorias*, pero no se ha puesto á la venta.

marcha ó SALTATIO, que tendría por estribillo el grito, *Adelante los árabes.*

**Salterio.**—Todo el mundo ha oído hablar de este instrumento antiquísimo, de cuerdas fijas que se punteaban por medio de una especie de dedales en punta, con plectro ó, directamente, con las uñas de los dedos. Había muchas variedades de **salterios** por lo que toca al número de cuerdas, forma, etc. Colgábase del cuello del ejecutante cuando era pequeño, y cuando no se apoyaba sobre las rodillas.

Llamóse **salterio** (PSALTERIUM *lat.)* á causa del origen común con el **santir** ó **psantir** de la India, la Persia y el Egipto.

**Vihuela de péndola** ó **péñola**. Variante de la **cítara** ú otro instrumento que por corrupción ó extensión se llamó **vihuela de péndola** ó **péñola**, porque hacía de plectro el cañón de una pluma.

**Medio canno.**—Mucho se ha divagado sobre este instrumento y sobre el **meo canon** pedido por el rey Alfonso de Aragón (1) al rey de Castilla, que nosotros mismos hemos convertido, por singular distracción, en órgano antiguo *(realejo)* (2).

---

(1) «Don Alfonso IV (el *Benigno),* por la gracia de Dios Rey de Aragón, de Valencia, de Cerdenya, de Córcega, et conde de Barcelona. Á vos Don Jusseff de Ecija, almoxariff mayor del muy noble Rey de Castiella (Alfonso XI, el *Justiciero),* salut como aquel que queremos bien et de quien mucho fiamos, façemos vos saber que agora destos días nos vino un accident de enfermedat, mas loado sea Dios somos guarido bien. Et enbiamos vos lo deçir porque sabemos que vos plaçe de nostra salut et buen estado. E porque querríamos tomar algún plaçer con aquellos joglares del rey de Castiella que eran en Taraçona, el uno que tocaba la **xabeba** (Vid. más adelante) et el otro el **meo canon**. Vos rogamos que quisedes quel dito Rey nos enbie los ditos joglares et gradeçar vos lo hemos mucho et vos que non ende faredes servicio. Dada en Valencia XIX días andados del mes de Octubre en el año de nostro Senyor de Mil CCCXXIX.» (Archivo de la Corona de Aragón, *Legajo 64 de Cartas Reales.)*

(2) Vid. *Caño (Medio)* en nuestro *Diccionario Técnico de la Música*... Barcelona, Víctor Berdós, 1894.

El **meo canon** del rey de Aragón y el **medio canno** del Archipreste de Hita designan sencillamente el instrumento-tipo antiguo llamado **kanon, kanuum, kanûm, qânon, kanoun, ganoun,** del cual derivaron el **tricordo,** la **pandora** asiria, el **tanbour** árabe (llamado todavía **kanoun** ó **ganoun** en Argelia y en Marruecos). El **canon** árabe de que se trata aquí no tiene la forma trapeciforme de los instrumentos similares usados hoy día por los naturales de la India, sino la de una caja sonora en forma de triángulo agudo. Colócase sobre las rodillas del instrumentista y á pesar de las 75 cuerdas que tienen los **canon** mayores es tan ligero como una **guitarra.** Los **canon** menores ó **medio-canon** tienen 36 cuerdas y menos aún los que no son tan completos. La caja armónica es de madera ligera cubierta por una membrana como la del **tambor.** Las cuerdas de los grandes **canon** miden 80 ó 90 centímetros. Puntéanse, como las del **salterio,** por medio de dos plectros de ballena ó de cañón de pluma sostenidos por una sortija colocada en el índice y el *medius* de cada mano. Tal es la descripción del **medio canno** de que habla aquí el Archipreste de Hita y del **canno entero** que viene después.

**Arpa.**—Huelga aquí la historia bien conocida de este instrumento.

**Rabé morisco** (1).—Caja sonora compuesta de una sola pieza de madera, larga y estrecha y clavijero formando ángulo recto con la caja. Cubre la parte inferior de la caja

---

(1) De Nos Don Pedro (IV, *el Ceremonioso*), por la gracia de Dios Rey de Aragón etc., al fiel suo Justicia de Exativa salut et gracia. Como nos hayamos menester á Halezigua, moro juglar tocador de **raben,** por esto Vos enbiamos deçir et mandar que vistas las presentes nos lo fagades venir do quiera que Nos seamos. Et aquesto non mudedes ni alarguedes por alguna manera. Dada en Valencia jus nuestro tertio nonas febroarii anno quo supra (1337).—*Franciscus de Prohome* mandato domini regis.

una membrana y la superior una placa de cobre grabada y adornada de hermosos dibujos. No tiene más que dos cuerdas, bastante gruesas, como las del **violoncello** ordinario, afinadas en quintas y puestas en vibración por medio de un arquillo de hierro en forma de arco.

**Galipe Francisco** (ó **francisco**).—Nota de Cleonard (1): «Baile popular compuesto de la palabra arábiga correspondiente, que significa *vencedor,* y *Francisco* por francés». ¿No podría ser también—como me dice mi insigne amigo D. Rodrigo Amador de los Ríos—«*galib, chálib* ó *chalab,* en que se confunden las voces masculinas y las femeninas, á la manera francesa?» En este caso, *chalib* sería una voz derivada del **chalil** hebraico, especie de **flauta,** ó de un instrumento árabe equivalente al **tamboril.**

**Rota-Tamborete.**—Ya se ha hablado antes de estos instrumentos.

**Vihuela de arco.**—Había todavía en tiempos de Cerone (*Melopeo,* 1613) «un juego de tres de estos instrumentos», **vihuela** ó **viola de arco** tiple, tenor y bajo. Llamábanse de arco, para diferenciarlas de las llamadas *bastardas* y *sin trastes* (pero que se tañían por medio de arco) y de las *de mano,* que se tañían *punteando.*

Nada hay que advertir á la estrofa octava del fragmento de Juan Ruiz, acerca del **canno entero** (Vid. más arriba), del **panderete** con *sonajas de azófar* (ó de latón), de los **órganos** (*realejos* ó de *regalía,* dado el desfile instrumental del texto) ni de las *chanzones* (ó chançonetas, especie de villancicos) é *motetes.*

**Adedura albardana.**—Nota de Cleonard (2); «No cabe duda son dos palabras del árabe, esto es (la voz correspondiente árabe) *addedar,* el sonido del *tímpano,* y (íd. íd.)

(1) Ob. cit. pág. 148.
(2) Ob. cit. pág. 160.

*albardana,* cosa de varios colores». Según esta interpretación, la **adedura** sería el **pandero** de forma cuadrada, llamado primeramente **tarr** por los árabes y después **dof,** que existe todavía en España con el nombre de **adufe**. El licenciado Cobarrubias, que escribía su *Tesoro* á fines del siglo XVI y principios del XVII, dice *que los* **panderos** *primero fueron redondos y después cuadrados.* Los tales **panderos** cuadrados estaban pintados y adornados con cintas y moños, circunstancia que explica el calificativo de *albardana,* dado por el Archipreste de Hita á la **adedura,** y corresponde con el significado de *albardán,* truhán, bufón, y por extensión, chillón, por los colores, cascabeles y sonajas con que se adornaban los albardanes. En Cataluña se ven, todavía, ejemplares de esos **panderos** cuadrados, con adornos que tienen reminiscencias árabes, y otros con la imagen de la Virgen. Suelen destinarse los últimos á la pasacalle ó alborada matinal peculiar del Rosario de la Aurora, especie de orquesta primitiva compuesta de esta clase de **panderos, grallas** (gaitas) y otros instrumentos, al son de los cuales despiertan los vecinos para celebrar aquella devoción. En algunas partes dan el nombre de **pandera** al **pandero cuadrado** que custodia en su casa la mayordomesa de la Virgen del Rosario.

Todo esto concuerda perfectamente con la interpretación que Cleonard da á la voz *addedar* (que recuerda el nombre del *Adufe);* «el sonido del **tímpano»,** que, como ya hemos dicho en otra ocasión, puede referirse á la mayor parte de los instrumentos compuestos de un aro y una membrana, entre los cuales han de colocarse todas las variantes del **pandero.** Pero Cleonard se contradice cuando añade: «Por el resultado que dan estas dos acepciones *(addedar* y «cosa de varios colores»), se colige ser un instrumento á modo de **chirimía,** adornada con flecos de

seda.» Como notará el lector, hay gran diferencia entre el sonido autófono de un **tímpano** y el de una **chirimía.** Sin embargo, haciendo caso omiso de la primera interpretación, se cae en la cuenta de que, acaso, el nombre de **adedura** (y hasta el mismo significado de la voz *addedar)* provenga del verbo *addo, dir, didi, ditum, dere,* poner, agregar, añadir, entre otras acepciones, que recuerda los dos ó tres tubos de una **flauta** cualquiera, que se añaden ó se encastan entre sí para montarla, en cúyo caso, la tal **flauta** (que podría estar adornada de lazos y moños) correspondería al *djaouah* árabe, voz que significa *lo que sigue,* es decir, el tubo que, según la leyenda mahometana, añadió Ahmed, hijo del famoso músico de Constantina, Mohammed, al tubo primitivo.

Podría, quizá, referirse el Archipreste á la **cornamusa,** al **odrecillo** de que habla á continuación y en otros pasajes de su poema; pero no hubiera dejado de señalar esta circunstancia, como lo hace después.

**Dulçema.**—Antiguo nombre español del **dulcemelos** aplicado, también, al **dulcián, dulción, dulciana,** que es cosa muy distinta. La alternativa está entre **dulcema,** instrumento antiguo de teclado, **dulcema**, especie de **tympanon** del cual deriva el moderno **zimbalón** *(Cymbalum,* en latín), y **dulcema, dulción, dulcián,** etc., nombres dados al **fagot** (nombre satírico por la forma primitiva del instrumento), al descomunal aparato (transformación del **pommer** bajo) inventado en 1533 por el canónigo de Ferrara ó de Pavía, llamado Afranio. Descartado este instrumento, porque el Archipreste de Hita ya no pertenecía al mundo de los vivos cuando el buen canónigo inventó el **fagot,** quedan el **tympanon** y el **dulcemelos,** instrumento de teclado de cuatro octavas, especie de **clavicordio** de forma triangular, que precedió á la **espineta**, cuyas cuerdas herían pun-

teando, no percutiendo, una especie de planchuelas de materia porosa, colocadas á la extremidad de las teclas. Háblase de este instrumento en un manuscrito del siglo XV. ¿Pudo conocerlo el Archipreste de Hita? Es probable. No pudo aludir al instrumento asirio llamado **tympanon,** de forma trapezoidal, como el **yang-kin** chino (especie de caja sonora, plana, con catorce órdenes de cuerdas dobles, que se afinan por medio de veintiocho puentecillos movibles), porque no aparece en Europa hasta una época bastante reciente, de todos modos posterior al Archipreste. Ahora bien, si no pudo aludir al aparato del canónigo Afranio, ni al **tympano** asirio (llamado hoy por los ingleses con el nombre de **dulcimer),** será preciso convenir que señaló á un predecesor de la **espineta** ó de la **virginal.** Lo confirma el inventario de *Laudes y cosas de Música* de la reina Isabel la Católica, en el cual figura en primera línea: *Un duçoemel para tañer,* la **dulcema,** sin duda, del Archipreste de Hita.

**Axabeba.**—Instrumento mencionado á cada paso en el *Romancero morisco,* llamado **ayabeba, xabeba, exabeva, javeva,** etc., palabras que recuerdan la **gosba** ó **güesba,** usada todavía por los árabes del África septentrional y cuyo tubo, formado de dos tallos de caña, tiene la longitud de la **flauta travesera** europea. Los árabes tunecinos y marroquíes poseen un doble espécimen de este instrumento; la **gosba** de tres agujeros, que produce cuatro sonidos graves, además de los que, quinteando, producen las octavas respectivas; y la **gosba** de ocho agujeros, dos en la parte posterior y seis en la anterior. Se tocan por medio de un *silbato,* como la antigua **flauta de punta** europea.

**Albogón.**—Instrumento pastoril, especie de **flauta rústica,** muy usada antiguamente para acompañar canciones

y bailes campestres. El nombre de **albogue**, el tiple de la familia, sin duda, se halla en todas las poesías y novelas bucólicas antiguas. La embocadura y la campana (por eso llama probablemente el Archipreste de Hita al individuo grave de la familia, **albogón)**, según la descripción que dan algunos autores, eran de cuerno con dos cañas de tres agujeros para formar una escala no muy extensa.

**Cinfonía.**—Se trata, quizás, de la **gaita gallega** ó de la **viola de ruedas**, instrumentos que suelen hallarse citados con los de **samphonía, cinfonía, chinfonía, sinfoina, zampoña, zarrabete** y otros muchos. Nos inclinamos á creer que el poeta alude esta vez á la **viola de ruedas**, y lo creemos así por la agrupación de instrumentos que aparece en esta estrofa, en la cual se especifica el **odrecillo** francés, ó **musette**, variante de la **cornamusa.**

La **viola de ruedas** fué instrumento muy cultivado por las clases elevadas en la Edad media y en la época del Renacimiento. La moda de este instrumento resistió hasta el fin de esta época; siendo después, á pesar de un renacimiento postrero, abandonada á los músicos nómadas y pordioseros, llamada por esto **lyra mendicorum.**

**Baldosa.**—Instrumento músico usado antiguamente, dicen la mayor parte de los Diccionarios, incluso el de la Academia Española: y el que más avanza, y es mucho avanzar (Parada y Barreto, *Diccionario)*, afirma que en la antigüedad se daba este nombre á los **címbalos** (?). Nótese desde luego la semejanza de los términos *baldosa, badosa* ó *valdosa* con el llamado **bandosa**, instrumento de cuerdas de la familia del **laúd**, del cual habla Aimery de Peyrac, abate de Moissac, en su manuscrito de la *Vida de Carlo Magno*, con la **guitarra** ó **laúd indio** llamado **banzas**, con el **banjo** americano y con la **bandora (pandora)**

ó **bandosa** de los rusos de la Ukrania, todos instrumentos de cuerdas punteadas.

El poeta italiano Pulci cita este instrumento en aquellos versos:

*E chi sonava tamburo, e chi nacchera,*
**Baldosa,** *e cicutrenna, e zufoletti,*
*E tutti affusolati gli scambietti.*

Por el texto siguiente de nuestro Luis Gálvez de Montalvo se deduce la dulzura del timbre, pero no la naturaleza del instrumento:

«Aquí Erión los hizo sentar en ricas sillas de marfil, y él con ellos, al son de una suave **baldosa,** así les dijo, puestos los ojos en la inmensa beldad de las figuras.....»

Más datos. En 25 de agosto de 1587, el Receptor general de la iglesia de Toledo mandó pagar «á Luis Ribera mill ciento veynte y dos maravedís que ha de haber, porque fué «tañendo» la **valdosa** el día y octava de Nuestra Señora deste año». En 23 de agosto de 1590, el mismo Receptor mandó pagar «á Rodrigo de Ayllón setenta y nueve reales que ha de haber para él y sus compañeros que fueron «tañendo» las **vihuelas de arco** en la procesión de Nuestra Señora de agosto y su octava: dásele trece reales más de lo que se libraba á Jerónimo de Cáceres, porque se añadió uno más en lugar de la **valdosa** que falta» (es decir, porque no había concurrido aquel año). Por último, en 1.º de junio de 1591, el mismo Receptor mandó pagar «á Juan Ribera dos ducados, porque «tañó» la **valdosa** en la procesión del Corpus Christi y su octava este año».

Por todo lo dicho, creemos que la **baldosa** era un instrumento de cuerdas punteadas como todos los que antes se han citado

**Baldusa** se llama la voz correspondiente árabe de este instrumento. Baini *(Memorie di G. P. da Palestrina,* vol. I, pág. 110), dice que la **bandosa** es instrumento *di molte corde.* Finalmente, en el Dic. español-francés, de Núñez de Taboada, se lee: «**Baldosa:** anticuado. **Pandora:** instrumento de cuerdas».

**Francés odrecillo.**—La palabra **odrecillo** acusa uno de los instrumentos europeos compuestos de un depósito de aire y tubos conocidos con los nombres de **cornamusa** (el nombre más generalizado), **bagpipe** (Inglaterra), **dudelsack** (Alemania), **piva** ó **zampogna** (Italia), **musette** (Francia), **cheng** (China), etc. La palabra **cornamusa** (la **tibia utricularis** romana) designa los instrumentos con receptáculo de aire (ordinariamente un odre ó pellejo) alimentado por el soplo con ayuda de un tubo insuflador, en tanto que la voz francesa **musette** se aplica á los instrumentos cuyo depósito de aire se alimenta por medio de un fuelle interior movido por el brazo del ejecutante. Conocieron ambos instrumentos los pueblos de Asiria y Babilonia, los hebreos y fenicios, lo mismo que los de la India, Persia y Arabia.

**Mandurria.**—**Bandurria.**

**Trompas.**—Palabra bajo-latina (del griego *Strombos)* que significa caracola, ó del celta *Trombeil.* En buen latín se llamó **tuba, cornu, buccina,** según la forma que tenía: en provenzal se dijo **trompeta:** en francés **trompe** ó **trompette:** en castellano **trompeta** (1).

Aunque bajo las denominaciones de *coblas* (del latín *copulæ) de trompadores* (1394), de *juglares trompadores*

---

(1) En el fastuoso recibimiento que se hizo en 1479 á la Princesa de Navarra en la ciudad de Zaragoza, donde se hallaban los Reyes Católicos, entró la comitiva al son de **trompetas** *e* **tabals,** pero en tan crecido número «que sus ecos eran *per assordar lo mon*».

(1447), de *juglares de las trompas* (1452), se solía designar á los que tocaban la **trompeta,** indudablemente habría diferencias entre las **trompas** y las **trompetas,** como las hubo después, y lo veremos luego, entre las mismas **trompetas** llamadas **bastardas,** y las **trompetas italianas.**

**Annafiles.**—Estos son los **añafiles** tan repetidamente nombrados en nuestras historias y romanceros. El nombre viene del árabe *Nafir* ó *Nefir,* que significa **trompeta morisca,** la cual difería de la **bastarda** ó la **italiana** en que éstas tenían el tubo con vueltas ó redoblado y el **añafil** era recto, sin vuelta alguna. Los cristianos se sirvieron también del **añafil** como instrumento de pregoneros, heraldos, etc., ó mejor dicho, usarían la voz árabe para designar la **tuba** recta que introdujeron en España las legiones romanas. En la *Historia genealógica de la casa real de Portugal* se cita un documento de 1347, en el cual se lee: IPSA UNIVERSITAS VILLÆ-FRANCHÆ MORE SOLITO CONGREGATA... AD SONUM TUBÆ SIVE **danafil**».

**Atambales.**—Nada hay que advertir acerca de este instrumento tan conocido.

15. **LAS ENUMERACIONES DE LA CRÓNICA RIMADA.**—En el llamado *Poema de Alfonso XV* y por otros *Crónica rimada,* la obra poética más extensa é importante de la primera mitad del siglo XIV, á excepción de la del Archipreste de Hita, se ve aparecer en la enumeración de instrumentos músicos al lado de muchos que conocemos ya por el Archipreste, la **farpa** ó el **arpa** de D. Tristán.

Unos andaban dançando
Desde el fondo fasta encima
E los otros bofordando,
E otros jugando de esgrima.
Tomavan escudo e lança,
La gineta yvan folgando,

Ricas duennas fasian dança
A muy grand plaser cantando.
. . . . . . . . . . . . .
Estas palabras desian
Donsellas en sus cantares:
Los estormentos tannían
Por las Huelgas los jograres.
El **laud** yvan tanniendo,
Estromento falaguero,
La **vihuela** tanniendo,
El **rabé** con el **salterio.**
La **guitarra** serranista
Estromento con rasson,
La **exabeba** morisca,
Allí en **medio canon.**
La **gaita** que es sotil
Con que todos plaser han,
Otros estormentos mil
Con la **farpa** de Don Tristan
Que da los puntos doblados,
Con que falaga el loçano,
E todos los enamorados
En el tiempo del verano.
. . . . . . . . . . . . .

**16. LA ORGANOGRAFÍA DEL REINADO DE JUAN I.** —Merece especial señalamiento. Era tan grande en Cataluña y Aragón el cultivo de la música, que no contento este rey con los muchos músicos que tenía á su servicio, naturales del país, hacía venir de Provenza, de Francia, de Flandes y de Alemania los instrumentos «más nuevos y mejores que se construían» y los más hábiles instrumentistas que los tocaban.

En 1387, quizás antes, había oído elogiar ó resonar un instrumento llamado **exaquier**, cuyo envío urgente (bien

embalado y acondicionado *para que no se rompa)* reclama á su camarero, Bartolomé de Castro, en una carta fechada en Villafranca del Panadés (Barcelona) (1).

A poco, hallándose el Rey en Monzón, solicita de nuevo el deseado instrumento *parecido á los* **órganos** *que suena con cuerdas*, y sabiendo que tiene uno Devesa, ordena que se lo compren y que se lo envíen cuanto antes con todas las precauciones para que pueda ser transportado sin riesgo (2).

Algo aclarada la naturaleza del instrumento en cuestión, y habiendo adquirido, sin duda, el que tenía Devesa, pide al duque y á la duquesa de Borgoña, que le envíen á *Juan de los órganos*, para lo cual envía «al portador de la presente» al fiel *ministrer* nostre, Enequi ó Venequi (3).

Después de estas dos cartas, nueva reclamación como la anterior, pero directamente al duque de Borgoña. Sabiendo que entre otros *ministrers* tiene uno que sabe tocar **exaquier** y los **pequeños órganos** y deseando tenerlo á su

(1) Lo Rey.

En Pere ça Costa. Manamvos quencontinent nos trasmetats I sturment appelat **exaquier** le qual te en Berthomeu de Castre cambrer nostre, et que y hayats una atzembla en que sia aportat et trossat, per tal manera que nos puxa trencar ni pendre algun damnatge... (Villafranca del Panadés, 1387, Juan I) (Archivos generales de la Corona de Aragón, Col. de Cartas Reales, núm. 1954, folio 27 vuelto).

(2) Lo Rey.

Entes havem que en Devesa ha I sturment *semblant dorguens que sona ab cordes*, manamvos quel comprets et quel nos trasmetats de continent, empero fets lo stibar e plegar al dit Devesa, per tal quel nos puxen portar sens perill de trenquar... (Monzón, 1388, Juan I á Juan de Montra). (Del mismo Archivo y de la misma Col., núm. 1955, fol. 108 vuelto).

(3) Molt car frare. Entes havem que vos avets aquí un bon ministrer flamench, appellat Johan dels orguens, pregamvos, molt car frare, quel nos trasmetats, car nos trasmetem aquí lo feel ministrer nostre Enequi, portador de la present per la dita raho *(Saragosa, 1368, Juan I al duque de Borgoña)*.

Molt cara sor. Nos escrivim a nostre molt car frare, lo duch de Burgunya, quens trasmete un ministrer qui es en cassa sua, appellat Johan dels orguens, pregamvos que façats ab ell quel nos trasmeta, que plaher nos en fera *(Idem á la duquesa de Borgoña)*. (Del mismo fondo, núm. 1955, fol 68).

servicio, ruega al Duque que le envíe «al dicho ministrer, el cual es llamado Juan de los órganos y es hermano de Gilabert, nuestro ministrer, porque en ello le hará gran merced» (1).

No se compaginan bien estos extremos; que *Juan de los órganos* fuese «un bon ministrer *flamench*» y hermano de Gilabert, apellido visiblemente catalán, aragonés ó valenciano.

No acaba aquí el proceso del **exaquier.** En una carta al vizconde de Roda, solicita Juan I al duque de Borgoña «venga á su servicio Juan de los órganos, hermano de Gilabert», ofreciéndole iguales ventajas que tienen sus demás músicos. Muéstrase impaciente por tenerlo á su servicio, y encarga, «diga á *Joan,* que traiga el libro donde tiene notadas las *estempides* y las otras obras que sabe sobre el **exaquier** y los **órganos»** (2).

No terminan aquí las solicitaciones é inquietudes del

(1) Molt car frare. Segons que havem entes, vos havets un ministrer entrels altres que es abte de tocar **exaquier** (e) los **petits orguens.** E com nos lo desigem haver en nostre servey, pregamvos affectuosament quel dit ministrer, lo qual es appellat Johan del orguens. e es germá de Gilabert, nostre ministrer, nos vullats trasmetre sens falla, car grant plaher nos en farets. E si per aventura lo dit Johan no es ab vos, pregamvos, car frare, que li manets on que sia ab vostra letra, que sen venga á la nostra cort, car nos li farem dar semblants profits que donam als altres ministrers de casa nostra... Lo Sant Sperit sia vostra guarda tot temps. Dada en Saragosa, sots nostre segell secret, a XIII dies de setembre de lany M.CCC.LXXXVIII. *Rex Johannes*—Dominus Rex mandavit mihi, P. de Beviure—Duci Burgundia (Id. íd., núm. 1954, fol. 115).

(2) Lo Rey d'Aragó.

Vezcomte... Part aço fets en tot cas ab lo dit nostre frare de Borgunya, quens lex Johan dels orguens, germá de Gilabert, et tenits manera ab lo dit Johan que venga á nostre serviy, car nos li darem semblants profits que acostumam de donar als altres ministrers nostres, e aport sen lo seu **exaquier** e los **petits orguens.** E si lo dit Johan no era ab lo duch, fets ab ell que lui escrisca, de guisa que prestament lo puxam haver. E per tal com nos ab nostra letra nescrivim al dit duch, segons que per la copia açi inclusa porets veure. E aço avem fet per tal, que si vos no erets ab ell, li enviets la dita letra lla on sía, et façats en havernos lo dit Johan aquella diligencia quel pertany, car molt nos en complaurets... E digats al dit Johan que aport lo libre on te *notades* les *estempides* e les altres obres que sab sobrel exaquier e los orguens. (Zaragoza, 1388, Juan I al Vizconde de Roda). (Id. íd., núm. 1954, fol. 150 vuelto).

real melómano, *dilettanti* obcecado. Su ministril, «tañedor de **chirimía»**, Enequi, en 1389 toma el camino de Flandes en busca del malhadado «Juan, el mejor tañedor de **órgano** que se conocía entonces». Inquietud del rey por el paradero de Everli y sus compañeros «los cuales había enviado á Francia y á las escuelas» para reclutar músicos y comprar *instrumentos nuevos,* habiendo averiguado que en lugar de Francia se fueron á la Lombardía, etc. (1).

Antes de pasar adelante conviene tomar nota de todas las cuestiones organográficas (cuestiones son para la posteridad y cuestiones de arqueología musical obscurísimas) que presentan las cartas del rey melómano: *un sturment appellat* **exaquier:** *un sturment semblant* (semejante) *dorguens qui sona ab corda:* un *ministrer* que es muy hábil tañedor de **exaquier** y **órganos pequeños:** y, por fin, un libro en el cual, el famoso tañedor tiene notadas las «estampides» y las otras obras que sabe sobre el **exaquier** y los **órganos.**

Kastner, Fétis y otros musicógrafos de reconocida autoridad han transcrito, sin comentarios, la mención del instrumento misterioso, y Wander Straeten (1), que ha procurado estudiar á fondo la naturaleza y construcción del

(1) Lo rey d'Aragó.

Vezcomte... Sapiat que nos tramesem, en lo mes de setembre prop passat, Venequi, nostre ministrer de **xalamia,** en Flandes, per amenarnos Johan, lo qual se dit que es *lo puç abte ministrer d'orguens* que trobar sa puxe, per que mentres aquí siats tenits a prop si passarn aquen, et que oiats sonar lo dit Johan, ens façats saber ço que sentrets de sa sufficiencia, et si tant es que aqui cy troben, aviats los que venguen com pus prestamen que poran. Axi matex Everli et sos companyons haviem tramesos que anassen en França et a les scoles, et havem entes que sen son anats en Lombardia, et per que sapiats ho ab ministrers daqui o ab altres, et si sen son encara anats en França, o on son et ab qui, et escrivits nos de tot ço quen porets saber. (Monzón, 1389). (Id. íd., núm 1954, folio 371).

(2) *La Musique aux Pays-Bas* (tome septième, Les musiciens neerlandais en Espagne), Bruxelles, 1885.

instrumento en cuestión, ha recordado la ortografía del tal nombre llamado **eschuaquil** en el poema *La Prise d'Alexandrie,* de Guillermo Machault, poeta-músico francés del siglo XIV, **echaquier** *d'Anglaterre* en el poema *Le Chevalier du cygne,* del mismo autor, **echiquier** en la *Chanson sur la journée de Guineyate,* rimada el siglo XV por Molinet, etcétera, añadiendo que, puesto que se trata de una especie de **órgano** y que el tañedor de este instrumento es «abte de tocar», no solamente el **exaquier** sino los **petits orguens,** dos especialidades de su profesión, se inclina á deducir la existencia de una especie de **cembalo** provisto de cuerdas y un teclado (como el de los **órganos)** para tocar. No bien seguro de esta opinión, que le parece la más razonada de cuantas se han expuesto, añade: «Si el hecho consignado por el historiador Ambros es cierto, y se admite como dato auténtico el uso del **clavicordio,** hacia el año 1404, hétenos aquí, probablemente, sobre la pista de un instrumento vulgarizado de la familia del **cembalo** de teclado».

No se ratifica en esta opinión al hablar, más adelante, mezclando en este proceso organográfico el nombre de *estampides,* que le desconcierta y para él es una danza (?), cuando dice: «Ahora, bien: añadiendo otra suposición posible á las expuestas para determinar acerca del enigmático **exaquier,** nos hemos preguntado si el tal instrumento ¿podría ser, acaso, un equivalente de la **viola de ruedas** (la **rota)** con su teclado correspondiente (llamada antiguamente **organistrum)** como la que, según cita de Fétis (1) adorna el tímpano del célebre monumento de Bocherville? No es de suponer, porque de una carta de Juan I, fechada en 1394, se desprende que, por los ins-

(1) Fétis, *Histoire generale de la músique,* tomo IV, pág. 504.

trumentos que en ella se mencionan, sabía perfectamente que el **exaquier** era instrumento distinto de la **rota.** Por este orden los menciona el rey: **orguens de coll, harpa, exaquier, rota** y **orguens de peu».**

La designación de **exaquir,** ha sido otro enigma irresoluble para los musicógrafos á quienes ha parecido demasiado prosaica la aplicación del tal nombre á un instrumento tan noble y tan palaciano como el que con tantas instancias y carta tras carta solicita Juan I, ignorando que la voz **escaque** (correspondiente al *echiquier* francés), tan usada por los antiguos cronistas españoles, podía dar la clave de la doble acepción de la palabra **echiquier** ó **escaque** ajedrez y, por extensión, el tablero de este juego, é instrumento músico, como vamos á ver.

Las dos acepciones tiene, efectivamente, la voz **escaque** en el *Cancionero de Baena.* En uno de los *desires* y *requestas* del mismo colector del Cancionero, Juan Alfonso de Baena, en que se trata de una partida de ajedrez, le dice Baena á Alonso de Cañinsares:

Amigo señor, yo nos visto sayo
De gloria tan vana é lieves pesares,
Ante me pongo en baxos pylares
Con poco saber que comigo trayo;
Pero con rason, señor, vos retrayo
Al vuestro falsete mal juego de *escaque*
E sy desta lucha levades un baque,
A mi non culpedes, Don muy lindo Gayo.

En el *desir* que *fiso el maestro Fray Diego de Valencia* al nacimiento de D. Juan II, úsase la voz **escaque** como instrumento músico.

En romper el agua solíen los señores
Tomar mucho gozo, segunt deseavan,

En alto é en baxo cantavan *discores* (1)
Con los estormentos *que dulçe tocavan.*
**Harpas** é **escaques** que mas acordavan
Con el **monicordio,** que bien paresçia,
De si la calandria tal son les facia,
Que de otras cosas muy menos curavan.

Leyendo con atención este pasaje, el misterio se aclara. *Estormentos* que *dulce tocavan* y que *mas acordaban* con el **monicordio,** no podían ser más que **arpas** y **escaques,** no **arpas** y **rotas,** pues éstas con sus dos bordones gangosos (el *pequeño bordón* y el *gran bordón,* además de las otras dos cuerdas, la *trompeta* y la *mosca,* que producían sonidos continuos, como los de ambos bordones), si no eran instrumentos ruidosos, ni mucho menos, tampoco eran dulces. Bien lo sabía el instinto burlesco de nuestro pueblo aplicando á la **rota** el dictado de *zarrabete,* y aun el más vulgar de *música ratonera.*

Las dos menciones de «un instrumento parecido á los **órganos**», que «suena por medio de cuerdas» y «un *ministrer* que es muy hábil tañedor de **exaquier** y **órganos pequeños»,** implican que el tal tañedor conocía los teclados *idénticos* de ambos instrumentos, como conoce el del **piano** y el del **órgano** un profesor ó un aficionado moderno, pues, si se hubiese tratado del tecladillo especial de la **rota,** es de creer que el rey, que tenía **rotas** y **exaquiers** y sabía separar ambos instrumentos como mecanismos sonoros distintos, no habría dejado de mencionar, que se trataba de la **rota,** de un instrumento que funcionaba por medio de un manubrio aplicado á una rueda de

(1) *Cor* y *discor* son géneros de composición varias veces citados en el *Cancionero de Baena,* pero de cuyo mecanismo no se tiene cabal noticia. En algún punto se lee *un desir commo a manera de discor* y en el texto del fragmento copiado se nos dice que los *discores* se cantaban y se acompañaban al son de instrumentos de tañido y tecla.

cerdas, y no del **escaque** (parecido á los **órganos** por el teclado), que sonaba *ab cordes*.

La extrañeza de la denominación aplicada al instrumento del rey melómano, desaparece, considerando que pudo sugerirla el ordenamiento y el mismo color blanco y negro de las teclas como el de las casillas del tablero de ajedrez. La fisonomía bicolor del teclado, con sus teclas más ó menos cuadradas, como las casillas del ajedrez, recuerda, en efecto, la **sambuca lincea**, instrumento inventado el siglo XVI por un napolitano llamado Colonna.

Aparte de todo lo dicho, nada vale la disección, por decirlo así, de un nombre cuando queda el recurso del origen fundamental del instrumento mismo. Remontándose al **monocordio**, puede admitirse la manera de poner en vibración todos los policordos derivados de este instrumento, por medio de piececillas de madera y de laminitas de latón ú otro metal hasta la formación de un verdadero **claviciterium**, y de esto á la aplicación de un teclado con un sistema cualquiera de lengüetas al **canon** primitivo y al **psalterium** su congénere, sólo hay un paso. Esas son, en substancia, las dos únicas provenencias racionales del **exiquier** de Juan I y de la **dulcema** que aparece en la declaración instrumental del Archipreste de Hita.

Y, ahora, veamos qué eran las «estampides» que Juan de los órganos tenía notadas «junto con otras obras», en el libro que con tanta solicitud le ordenaba traer el rey. Wander Straeten creía, como ya hemos adelantado, que se trataba de algún modo coreográfico. «Á propósito de «estampides»—escribe—(1) no tenemos deseos de reanudar la ociosa discusión que suscitó un pasaje de la cró-

(1) *La Musique aux Pays-Bas*, tomo VII, pág. 67.

nica rimada de Nicolás de Clerck, en la cual se dice que el bravanzón Luis Van Valbeke:

*Hi was d'eerste die vant*
*Van* stampien *die manieren.*

Nótase aquí, claramente, y con esto resumiremos nuestras investigaciones sobre esta materia (1), que no se trata de procedimientos tipográficos y menos, todavía, de pedales de **órgano**, ni de otras interpretaciones expuestas, que no tienen nada que ver con la cuestión que se debate. Según opinamos, de lo que se trata es de un modo coreográfico nuevo, respondiendo á las

*Chansons, rondiaux et* estampies
*Danses, notes et gaberies...*

que Jean Alart menciona (1316) en su *Roman de la comtesse d'Anjóu*, y al «men sprac... *stampien* del *Reinart* flamenco,» equivalente incontestable del «dient... *estampies*», de los *Tournois de Chauvenai.* No somos los únicos que sostenemos esta opinión.»

Los mismos textos sacados á colación por Wander Straeten prueban, conociendo el verdadero significado de la palabra, que no se trata de un modo coreográfico, sino simplemente de una canción. Registrando antiguos diccionarios flamencos, franceses, italianos y provenzales, no deja de aparecer, jamás, la palabra *stampien, estampies, stampita* y *estampida,* en el sentido de canción, ó tonada de una canción, acompañada al son de un instrumento cualquiera. Aunque abandonado por completo el uso de esta palabra, todavía aparece en algunos diccionarios mo-

---

(1) *La Musique aux Pays-Bas*, tomo IV, págs. 154 y sig. y *Menestrels,* impresos aparte, págs. 88 y sig., del mismo autor.

dernos. En un vocabulario manual de la lengua italiana se define la voz *stampita* en estos términos: *Suono de qualsivoglia sorta* (es decir, lo mismo que nosotros entendemos por estampido); *sonata e canzone accompagnata col suono,* etc.

En el *Decamerone* de Boccacio aparece frecuentemente la voz *stampita...* «E poichè alquanto con amorevoli parole confortata l'ebbe, con una sua **vivuola (viola)** dolcemente sonò alcuna *stampita,* e cantò appresso alcuna canzone...» (Novella VII, decima giornata.) En el principio de la V jornada, escribe: «Poichè alcuna *stampita,* ed una ballatetta o due furon cantate...»

Así se explica perfectamente el encargo del rey de Aragón al Vizconde de Roda:

«Decid al referido Johan que traiga el libro donde tiene notadas las (canciones ó tonadas llamadas) *estampides* y las otras obras (composiciones) que sabe sobre el **exequier** y los **órganos** (es decir: «y las otras composiciones escritas *ad hoc* en el tal libro para tocarse en el **escaque** y en los **órganos»).**

Dejamos á Enequi saltando valles y montes camino de Flandes, en busca del famoso tañedor de **escaque**, Johan, y por la carta del infatigable solicitante, Juan I, fechada el año 1389 en Monzón, conocemos su inquietud por ignorar el paradero de los ministriles de su corte, Everli y dos compañeros que había enviado á Francia *et a les scoles,* con objeto de procurarse instrumentos de la *novella guisa.* Con aquella carta fechada en Monzón el año 1389, hemos anticipado algo los episodios que refieren el empeño que tiene el rey en conservar á su lado á los mejores ministriles, la satisfacción con que hace saber que no hay en el mundo quien los tenga tan aptos ni posea instrumentos tan excelentes, etc.

En una carta al conde de Foix (1), nos dice Juan I que Everli fué músico del duque de Oxtarixa (Austria) y que se lo atrajo por tener fama de ser el mejor «ministrer» del mundo.

Pregunta Juan I en otra carta del mismo año (2), dirigida á los vizcondes de Rocaberti y de Roda, si Everli y sus compañeros se han presentado al rey de Francia, la opinión de éste y la acogida que les ha dispensado.

Y como si todo esto no bastase, como si el rey no se hallase por entonces embrollado en la comprometedora privanza de D.ª Carrocia de Villarregut, desterrada el año siguiente, según edicto de las cortes de Monzón; como si para Juan I no existiesen otros cuidados que la caza, la música y los ministriles de su real cámara, entran en juego otros dos personajes, Colinet y Matadança, éste muy hábil en la **cornamusa** (no hemos podido averiguar la habilidad que poseía Colinet), á quienes el rey da permiso para ir á las cortes de Castilla y del conde de Foix, hasta Navidad. Colinet, que sería un espíritu levantisco, hizo saber al rey que dejaba su servicio para pasar al del duque de Turena: el rey explica la jugada que le hizo el tal Colinet, pues, cuando se había negado en otra ocasión á prestarlo, á pesar de reiterados ruegos al rey de Castilla, al de Navarra y al conde de Foix, y cuando creía retenerlo con

(1) Lo rey d'Aragó.
Comte, car cosi... E plaurans que quisque trametats sia persona qui conega aptesa et suficiencia de bons ministrers, ens pora fer relaçió de Everli et de sos dos companyons, *qui son venguts açi novellament* á la nostra cort. Aquets solien esser ministrers del duch d'Oxtarixa, et per tal com han fama que son millors ministrers de mon, havem los retengats á nostre servey. (Zaragoza, 1388: Juan I al Conde de Foix.) (Id. id. núm. 1954, fols. 157 y 158 vuelto.)

(2) Lo rey d'Aragó.
Vezcomtes... Part aço fats nos saber si Everli et sos companyons, ministrers nostres, son passats aquen, et sis son presentats al rey (de Francia), et com los ha fets acullir, et ques hi es dit de lur suficiencia, car nostre desigst es que null temps ne haguessem tan bons ni tan abtes en lur art. (Id. íd. núm. 1954, fols. 157 y 158 vuelto.)

seguridad, se le escapa á Francia: se ríe de la fuga de Colinet, pues, teniendo á Everli no le hace falta el otro ni nadie, sólo reclama á Matadança porque es «fort abte en **cornamusa**» (1).

Entran nuevos personajes en escena. Grande era el empeño que tenía el conde de Foix en retener, siquiera por unos días, á Everli, y sabiendo que D. Juan le había enviado á Flandes para comprar instrumentos de *novella guisa,* ofrece al de Aragón que, en cambio de Everli, le enviará á Huelín y Juan de Besses, los mejores que él tiene, si bien en tal caso, irían con instrumentos de *vella guisa.* La insaciable pasión del rey melómano, que ha enviado á buscar instrumentos de *novella guisa,* quiere también los de *vella guisa,* si con éstos puede acaparar á los músicos que le ofrece el conde de Foix, y para atraérselos dice, sin duda, «que ya ha oído los de la *novella guisa.*» A este fin escribe desde Zaragoza y Monzón, varias cartas al referido conde, fechadas el año 1388, que sería enojoso reproducir, aunque no la circunstanciada en la que trata de instrumentos viejos y nuevos traídos de Flandes, del *cornar en moltes guises* y otros extremos interesantes para la organografía antigua española (2).

(1) Vezcomtes... Sapiats que laltra día nos liçençiam Colinet et Matadança, que anassen als reys de Castella et de Navarra, al compte de Fox, et devien esser tornats a nos festes de Nadal. Ara lo dit Colinet hans fet saber que no lia en cor de tornar, ans sen va en Franca al duch de Torena, nostre car cosi, per que pus aytal acord ha hand nos, nos fixarem dell, car prou havem de Everli et de ses companyons, be volem que de fet façats ab lo dit Matadança, qui es fort abte de **cornamusa,** que sen venga á nostre servey, car nos lo volem que torn ab Everli. E dar li em semblants profits que á ell matex. E si hi dupta, pregats ne lo dit duch de Torena, que per amor de nos lin do liçençia et nos vulla trametre sens falta. (Monzón, 1388). (Id. íd. núm. 1954, fol. 158).

(2) Lo rey d'Aragó.

Comte, car cosí... (Vos) pregam que de continent nos trametats vostres ministrers, ço es Olin (ó Huelín) e Johan de Besses, ab los estruments vells. Segons la vostra letra, apar a nos que entenets en música, e per consequent entenets en los ministrers, qual son bons e avols: quant los nostres ministrers sien açi els haiam oyts, nos vos servirem ço quens parra de lur *cornar,* Jaquet

Sabido es que gran parte de los instrumentos adoptados en Europa, después del siglo XII, vinieron del Oriente por intermediación de los trovadores y juglares. Aunque las exploraciones de la ciencia sobre esta materia están muy lejos de ser completas, compréndese fácilmente que los instrumentos usados por aquella época no podían ser perfectos ni mucho menos. El rey, como buen melómano y de finos gustos, mandaba emisarios á todas partes para proveerse de instrumentos de *la nova guisa,* es decir, de nueva construcción, más perfeccionada, con más agujeros y, quizá, con algunas llaves suplementarias, si es cierto que la **chirimía,** estacionada mucho tiempo en su forma poco menos que primitiva, ostentaba ya, por entonces, un aparato de llaves. Los perfeccionamientos organográficos de que se mostraba tan ávido el rey de Aragón, proclaman el mérito de sus «ministrers» y el gusto con que tenía montado el servicio de su cámara, escogiendo músicos que los supieran *ben cornar* (1) y en *moltes guises.*

---

de Paris, lo cual era ministrer del senyor Rey, nostre pare, a que Deu perdo. e ara es nostre e es açi e hans dit que ell oy *cornar* Olin e Stefen, son companyo, los quals vos amenas de Alamanya e te açi una **xelamía,** la qual vos li donas, segons que ell diu, e es parella de aquella de Stefen e hala tocada devant nos en aquella guisa, car ell diu que ell sab cornar aquella guisa: per que quant Olin vendra, scrivits nos si volets lo dit Jaquet, et de fer enviar lous hem ab la dita **xelamía.** Quant es de ço queus pregats quens enviessem Everli e ses compagnyons, vos responem quens sab greu com non podem fer, car be ha un mes quels havem anviats en Flandes per portar estruments novells. E tantost que sian tornats apres alcuns dies que haien stat ab nos, vos enviarem per estar ab vos alcun temps. E bens pensam que com los haurets oyts, james no oys tan ben cornar, ni en tantes guises.

E pregam vos quens enviats dos labres per al cervo, e VII savosos per a la lebre. Dada en Montsó... á XVII dies de Noembre en lany de... MCCCLXXXVIII. —Rex Johannes. Dominus Rex mandavit, etc. (Id. íd. núm. 1955, fol. 104 vuelto.)

(1) La voz *cornar* en el sentido en que la usa el rey de Aragón no significa tocar el **cuerno** ó la **trompa** antigua de caza, como parecería lógico dadas las aficiones cinegéticas del soberano, bien manifestadas en la carta citada, en la cual pide «esturments de nova guisa», los lebreles para la caza del ciervo y siete sabuesos para la de la liebre; no significa, repetimos, tocar el **cuerno,** sino por extensión soplar en un instrumento y tocar en él muchas tonadas ó tocatas.

Las idas y vueltas de ministrers y de instrumentos no cesan. En 1391, Conxe y Blasof, dos ministriles de la corte de Aragón, emprenden un viaje á Alemania en busca de hábiles tañedores de **xalamía, bombarda** y **cornamusa.** Juan de Besses y «Johan dels coltells» reciben encargo de informarse, de parte del soberano, acerca del mérito respectivo de otra requisa instrumental. El duque de Montblanch se hace un poco el sordo á las indirectas del soberano, que solicita en 1391 un afamado ministril. En 1393 entra al servicio del príncipe un «Petrequi» (tañedor) «de la **bombarda».** (Más tarde desfilará ante nuestra vista este instrumento.)

Era tan grande el número de músicos á su servicio y la cantidad de instrumentos que poseía, que en otra carta suya fechada en 1394, en la cual todavía encargaba que le trajesen otros nuevos, exceptuaba muchos, como los **orguens de coll** (1), **harpa, exaquier, rota** y **orguens de peu** y podía añadir con satisfacción, *car de tot havem nos açi assats.*

Sí, ya podía ver saciada de una vez su pasión de melómano diciendo, «tenemos aquí bastante de todo», y ya era hora de que lo dijese, pues, yendo de caza moría, á lo que parece, de una caída de caballo el año siguiente (1395).

**17. LAS ENUMERACIONES DE LOS CANCIONEROS.** —Los Cancioneros son un verdadero arsenal de enumeraciones y descripciones de instrumentos musicales. Ya hemos citado algunas del de Baena, que es el cuerpo poético de los reinados de D. Enrique II, D. Juan I, D. Enri-

(1) Trátase aquí de los **órganos** llamados de *regalía* que empezaron á conocerse desde el siglo x. Fué instrumento muy usado en Aragón y en Cataluña. Llamábase **orgue de coll** ó portátil el que llevaba colgado del cuello el mismo organista: con la mano derecha manejaba el fuelle y con la izquierda tañía las teclas de un teclado muy reducido. El **orgue de peu** era algo más grande. Apoyábase en el suelo y el teclado se tañía con ambas manos.

que II y larga minoridad de D. Juan II, al hablar del **escaque.** Otras hemos de citar, más adelante, del de Baena, y, ahora, á título de mención, no podemos pasar por alto, como dato importante, la **vihuela** que aparece en los versos del *dezir* de Alfonso Álvarez, cuando exclama el poeta:

> **Laúd, rrabé** nin **vyuela**
> Non he ojos de tañer,
> Antes he tal desplazer
> Que nada non me consuela.

18. **LAS ENUMERACIONES DEL TRIUNFO DE AMOR, DE JUAN DEL ENZINA.**—Juan del Enzina, doble fundador de nuestro teatro lírico-literario moderno, como buen poeta y peregrino músico, no podía menos de presentarnos una enumeración instrumental en alguna de sus composiciones poéticas. En efecto, siguiendo á los malos imitadores del Petrarca, escribió un *Triunfo de la Fama,* que tiene algún interés histórico, y un *Triunfo de Amor*. Lo único curioso que este último poema contiene, es una enumeración de los instrumentos musicales usados en la época del autor (1468-1534) y otra de los músicos que toman parte en el festín que se describe en la composición. Dice la enumeración de los músicos:

> Aquí estaba el Trobeceno
> Y Támiras y el Tebano
> Con su **cítara** en la mano,
> Y el Flamígero y Sileno,
> Aquí vi estar á Museo,
> Midas, David y Anfión,
> Tubal, Terpandro y Orfeo,
> Caliope y Timoteo
> Y las musas cuantas son.

Vi la *saltación* armada
De los Curetes sin ropas,
También el crinado y opas,
Con su **cítara** dorada:
Y á Zicinio vi que estaba
Con su **flauta** de marfil
Con la cual se moderaba
Braco, cuando concionaba,
Y vi otros dos mil.

Vi también aquí, á Quirón,
A Pitágoras y Estreo,
A Corceo y á Liceo,
A Píndaro y á Demón:
Y á Pirro y á Simonides,
Que añadió la octava cuerda,
Y al dicho Filirides
Junto con Yapetides
Que en la voz no desacuerda.

Y Sócrates por su mano
En estas fiestas tañía,
El cual dicen que aprendía
Espués que ya viejo anciano:
Y Marfias y Aristoxeno
Su saber aquí mostraba:
Y Sardo, cantor muy bueno,
Cuanto más de ruegos lleno
Tanto menos él cantaba.

Dos estrofas dedica Juan del Enzina á la enumeración de los instrumentos músicos:

Fué la música muy alta
Y los músicos sin cuento:
De ningún buen instrumento
Hubo en estas fiestas falta.

**Sacabuche, chirimías**
**Organos** y **monacordios**
Módulos y melodías
**Baldosas** y **linfonías** (sic),
**Dulcemelos, clavicordios,**
**Clavecímbalos, salterios**
**Harpa, manaulo** (1) sonoro:

**Vihuelas, laudes** de oro
Do cantaban mil misterios:
**Atambores** y **atabales,**
Con **trompetas** y **añafiles,**
**Clarines** de mil metales,
**Dulzainas, flautas** reales,
**Tamborinos** muy gentiles.

El tañer con el cantar
Era muy bien acordado,
Y no menos concertado
El concierto del danzar:

. . . . . . . . . . . .

(1) *Sic*, por **monaulo,** nombre de una antigua flauta sencilla de un solo tubo.

# PARTE SEGUNDA

## DESCRIPCIÓN Y CONSTRUCCIÓN

### DE INSTRUMENTOS

19. Las enumeraciones instrumentales descriptivas de san Isidoro.—20. Lujo de construcción instrumental.—21. Inventarios instrumentales.—22. Evolución organográfica hacia la orquesta moderna.—23. Las *Ordenanzas de Sevilla* y el *Examen de violeros*.—24. Inventario instrumental de Isabel la Católica.—25. Los *Oficiales de la casa de la Reina Católica* y los instrumentos que tañían.—26. El **arpa.**—27. La **chirimía** ó **bajón toriote.** —28. **Pífanos** y **flautas.**—29. Fabricación de cuerdas y templado del **laúd.**—30. **Vihuela** de siete órdenes.—31. De varios instrumentos de punteo mencionados en inventarios.—32. De los **rabeles** ó **violines.**—33. De la **lira** de siete cuerdas.—34. **Vihuelas** y **violones.**—35. La **trompeta marina.**—36. De algunos instrumentos policordos de la reina Isabel la Católica **(claveoímbano, clavlórgano, manicordio** y **clavicordio).**—37. Descripción organográfica del **claviórgano.**—38. Id. id. del **clavicordio.** —39. **Clavicordios** fabricados en Barcelona y en Zaragoza.—40. Empirismo de construcción instrumental.—41. La apelación anticuada española de **clavicordio.**—42. Nuevos **clavicordios** y **claviórganos.**—43. De la extensión de varios instrumentos policordos, y de la de los **regales** y **claviórganos.**—44. El **manicordio** y la **espineta.**—45. De otros varios instrumentos de viento (las **cornetas blancas, negras** y **tuertas,** la **cornamusa,** el **fagote-corista,** los **doblados (orlos),** la **dulzaina,** el **sacabuche** y el **albogón).**

19. **LAS ENUMERACIONES INSTRUMENTALES DESCRIPTIVAS DE SAN ISIDORO.**—Las *Etimologías* de san Isidoro nos ofrecen, como hemos dicho, todo el emporio instrumental científico é histórico de su tiempo. Por su grande interés arqueológico merece insertarse casi íntegra

la declaración y descripción de instrumentos contenida en algunos capítulos del segundo libro de aquella obra.

Define la música en estos términos: «MUSICA EST DISCIPLINA QUÆ DE NUMERIS LOQUITUR, QUI AD ALIQUID SUNT HIS QUI INVENIENTUR IN SONIS.»

Destina varios capítulos á la música, á su definición, á sus inventores, etc.

«DE MUSICA ET EJUS NOMINE», cap. XV.

«DE INVENTORIBUS EJUS», cap. XVI.

«QUID POSSIT MUSICA», cap. XVII.

«DE TRIBUS PARTIBUS MUSICÆ», cap. XVIII.

«DE TRIFORMIS MUSICÆ DIVISIONE», cap. XIX.

«DE PRIMA DIVISIONE MUSICÆ QUÆ HARMONICA DICITUR», cap. XX.

«DE SECUNDA DIVISIONE QUÆ ORGANICA DICITUR», capítulo XXI.

«DE TERTIA DIVISIONE QUÆ RHYTMICA NUNCUPATUR», cap. XXII.

«DE MUSICIS NUMERIS», cap. XXIII.

La materia contenida en los capítulos XXI y XXII, es la que interesa á nuestro objeto, y he aquí en qué términos la expone el santo polígrafo hispalense.

«SECUNDA DIVISIO ORGANICA EST IN IIS QUÆ, SPIRITU REFLANTE, COMPLETA, IN SONUM VOCIS ANIMANTUR, UT SUNT **tubæ, calami, fistulæ, organœ, pandura,** ET IIS SIMILIA INSTRUMENTA».

«**Organum** VOCABULUM EST GENERALE VASARUM OMNIUM MUSICORUM. HOC AUTEM CUI FOLLES ADHIBENTUR, ALIO GRÆCI NOMINE APPELLANT.»

Sabido es que el **órgano** fué inventado 250 años antes de Jesucristo, por el célebre mecánico alejandrino Ctesibius. Como la presión del viento se regularizaba por medio del agua, diéronle los griegos el nombre de **hidraulon**

(á este nombre se refiere el obispo hispalense), que fué conservado por los romanos. Admítese generalmente que la introducción del **órgano** en Francia data del año 757. Ignórase en qué época fué introducido en España.

«**Tuba** PRIMUM A TYRRHENIS INVENTA... ADHIBEBATUR AUTEM NON SOLUM IN PRÆLIIS, SED ET IN OMNIBUS FESTIS DIEBUS PROPTER LAUDES VEL GAUDII CLARITATEM.»

Los romanos conocieron la **trompeta recta (tuba)** muy larga de ordinario, y la **trompeta encorvada (buccina)** y la llamada **lituus.** La **tuba** era una **trompeta** de tubo recto y cuyo pabellón seguía la prolongación del tubo. La **buccina** era una especie de **trompa** arrollada sobre sí misma en forma de círculo ó retorcida en espiral. El **lituus** tenía un largo tubo como la **tuba,** pero su pabellón estaba retorcido.

«**Tibias** EXCOGITATAS IN PHRYGIA FUERUNT, HAS QUIDEM DIU FUNERIBUS TANTUM ADHIBITAS MOX ET SACRIS GENTILIUM.»

Nombre genérico de la numerosa familia de instrumentos llamados **auloi** por los griegos, y **tibiæ** por los romanos, cuyo tipo es la lengüeta, sencilla ó doble, de caña, aplicada á un tubo cilíndrico ó cóncavo por medio de un pequeño aparato llamado pico o punta.

«**Calamus** NOMEN EST ARBORIS PROPIUM, A «CALENDO» ID EST «FUNDENDO VOCES», VOCATUS.»

La descripción que da aquí el polígrafo hispalense parece referirse á la **flauta del dios Pan** (de otra manera no se explica el inciso FUNDENDO VOCES) llamada por los griegos y romanos SYRINX POLYCALAMUS, instrumento formado por una serie de tubos de caña, cerrados por el extremo inferior, y puestos en vibración por la insuflación en la parte abierta del tubo.

«**Fistulam** QUIDAM PUTANT A MERCURIO INVENTAM; ALII

A FANNO QUEM GRÆCI VOCANT PANA. NONNULLI EAM AB IDI PASTORE AGRIGENTINO EX SICILIA. **Fistula** AUTEM DICTA, QUOD VOCEM EMITTAT.»

La descripción corresponde, como se ve, al grupo de instrumentos designados actualmente con el término genérico de **flautas**, como queda dicho en otra parte.

«**Sambuca** IN MUSICIS SPECIES EST SYMPHONIARUM. EST ENIM GENUS LIGNI FRAGILIS, UNDE ET TIBIÆ COMPONUNTUR.»

Difícil es resolver el acertijo de esa doble definición. Una especie de **simphoina**, apellidada más tarde **rota** (**viola de ruedas** entre nosotros), **cinfonía, chinfonía, sinfoina,** etc.; parece dar á entender un **organistrum** primitivo ó, acaso, uno de tantos instrumentos de cuerdas sin mástil usados por los egipcios, los hebreos, los asirios y, más tarde, por los griegos y los romanos. En cuanto á la otra definición, compréndese que el GENUS LIGNI FRAGILIS se refiere á los tallos del saúco **(sambucus)** con los cuales se construían **flautas** (no dice de qué género). En algún caso, san Isidoro aplica indistintamente el nombre **sambucus** al danzante y al tocador de **arpa** ó de un intrumento de cuerdas punteadas.

«**Pandura** AB INVENTORE VOCATA..... FUIT ENIM APUD GENTILES PAN DEUS PASTORALIS, QUI PRIMUS DISPARES CALAMOS AD CANTUM APTAVIT, ET STUDIOSA ARTE COMPOSUIT.»

Doble definición de la **pandora** (instrumento de cuerdas y con mango ó mástil, cuyo tipo genérico en la antigüedad es el **kanon** ó **monocorno,** y del cual derivan el **tricordo,** la **pandora** ó **pandura asiria,** el **tanbour árabe,** etcétera) y de la **flauta de Pan** que antes ha llamado **calamus.** Dudamos que en la antigüedad se haya dado el nombre de **pandora** á la **flauta de Pan.** El error es visible

y se puede asegurar que san Isidoro ha confundido ambos instrumentos.

Aquí termina la división segunda llamada orgánica. Sigue:

«De tertia divisione quæ Rhytmica noncupatur.»

Tertia est divisio Rhytmica pertinens ad nervos et pulsum, cui dantur species **citharարum**, diversarum, **tympanum** et **cymbalum, sistrum, acitabula** ænea et argentea vel alia quæ metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum, et cætera hujusmodi.

Como se ve por esta definición de la Rítmica, san Isidoro agrupa en una misma división, bajo el título genérico expresado, instrumentos de clases tan diversas como los de cuerda y los autófonos.

«Forma **citharæ** initio similis fuisse traditur pectori humano, quod uti vox de pectore, ita ut ipsa cantus ederetur... Nam **pectus** Dorica lingua... vocatur.»

La descripción corresponde, perfectamente, al instrumento de que se trata y es inútil todo comentario.

«Paulatim autem plures ejus species extiterunt, ut **psalteriæ, lyræ, barbiti, phorminges** et **pectides,** et quæ dicuntur Indicæ, et feriuntur a duopus simul. Item aliæ atque aliæ, et quadrata forma, et trigonali».

De las transformaciones sucesivas del **psalterio** nació el **piano.**

La **lyra** y su perfeccionamiento la **cítara** son los principales instrumentos de la antigüedad clásica. Distínguese del **nebel, trigono, pectus,** etc., en que todas las cuerdas son de igual longitud.

El **barbitos** era una lira de mayores proporciones, y **forminx** y **pectides,** formaban dos variantes de la **lira** y del **nebel** ó **arpa,** respectivamente. Todo lo restante de

la definición es una alusión á los instrumentos de membranas de formas triangulares ó cuadradas.

«CHORDARUM ETIAM NUMERUS MULTIPLICATUS EST, ET COMMUTATUM GENUS... ANTIQUA AUTEM **cithara** SEPTEM CORDIS ERAT, UNDE VIRGILIUS SEPTEM DISCRIMINA VOCUM. DISCRIMINA AUTEM IDEO, QUOD NULLA CHORDA VICINÆ CHORDÆ SIMILEM SONUM REDDAT, SED IDEO SEPTEM CHORDÆ, VEL QUIA TOTAM VOCEM IMPLENT, VEL QUOD SEPTEM MOTIBUS SONAT CŒLUM...

»**Psalterium,** QUOD VULGO **canticum** DICITUR, «A PSALLENDO» NOMINATUS, QUOD AD EJUS VOCEM CHORUS CONSONANDO RESPONDEAT. EST AUTEM SIMILITUDO **citaræ barbaricæ** IN MODUM △ LITTERÆ. SED **psalterii** ET **citharæ** HÆC EST DIFFERENTIA, QUOD **psalterium** LIGNUM ILLUD CONCAVUM UNDE SONUS REDDITUR SUPERIUS HABET, ET DEORSUM FERUNTUR CHORDÆ ET DESUPER SONANT. **Cithara** VERO CONCAVITATEM LIGNI INFERIUS HABET. **Psalterio** AUTEM HEBRÆI DECACHORDO USI SUNT PROPTER NUMERUM DECALOGUM LEGIS.

»**Lyra** DICTA..., A VARIETATE VOCUM, QUOD DIVERSOS SONOS EFFICIAT...

»**Tympanum** EST PELLIS, VEL CORIUM LIGNO EX UNA PARTE EXTENTUM. EST ENIM PARS MEDIA **simphoniæ** IN SIMILITUDINEM CRIBRI. **Timpanum** AUTEM DICTUM QUOD MEDIUM EST. UNDE ET «MARGARITUM» MEDIUM **tympanum** DICITUR, ET IPSUM UT **simphoniæ** AD VIRGULAM PERCUTITUR.

»**Cymbala acitabula** QUÆDAM SUNT, QUÆ PERCUSSA INVICEM SE TANGUNT, ET SONUM FACIUNT. DICTA AUTEM **cymbala,** QUIA CUM BALLEMATIA SIMUL PERCUTUNTUR. ITA ENIM GRÆCI DICUNT **cymbala ballematica.**

»**Sistrum** AB INVENTRICE VOCATUM. ISIS ENIM ÆGIPTIORUM REGINA ID GENUS INVENISSE PROBATUR. *Iuvenalis:* «ISIS, ET IRATO FERIAT MEA LUMINA SISTRO». INDE ET HOC

MULIERES PERCUTIUNT, QUIA INVENTRIX HUJUS GENERIS MULIER. UNDE, ET APUD «AMAZONAS» **sistro** AD BELLUM FEMINARUM EXERCITUS VOCABATUR».

»**Tintinnabulum** DE SONO VOCIS HABET, SICUT ET PLAUSUS MANUUM, STRIDOR VALVARUM.

»**Symphonia** VULGO APPELLATUR **lignum cavum** EX UTRAQUE PARTE, PELLE EXTENTA, QUAM VIRGULIS HINC ET INDE MUSICI FERIUNT. FITQUE IN EA EX CONCORDIA GRAVIS ET ACUTI SUAVISSIMUS CANTUS.»

**20. LUJO DE CONSTRUCCIÓN INSTRUMENTAL.**— Del lujo fastuoso, verdaderamente oriental, desplegado en España en la construcción de instrumentos, da una idea el *cargo* de dos **cornetas,** cuyo propietario había sido «Sancho de Paredes, camarero de la Reina catholica», fechado el año de 1500.

«Cargo. Que se vos faze cargo mas que resçibistes, en la çibdad de Granada, a veynte e dos dias del mes de setiembre de mill e quinientos años, que nos entregó Aldonça Xuares dos **cornetas,** la una de un cuerno liso blanco, con tres chapas de oro, dos á las dos bocas, e la una en medio, que son tres, con una asica en la chapa de la boca mayor, de la pieça de en medio falta una asica, e la otra es pequeña, corta, negra, labrada de atarçes de muchas pieças de lienso blanco, con dos chapicas de oro, una á la una boca, e la otra á la otra, con dos asicas que se ase una trença de oro hilado e seda negra, con dos charnelas de oro que tiene mas la dicha trença, otras quatro charnelas que se asen de una sortija de oro, con çinco botones de aljofar que stan en los cabos de la trença, que pesó el oro de la **corneta** del cuerno liso blanco, tres onzas de ley de veynte e dos quilates, de hechura cuatro ducados, e la otra **corneta negra** juzgaron que podía tener una onça de oro de ley de diez quilates, el oro de la dicha

**bozina** apreçiaron en dos ducados, y el aljofar que tiene en los cabos juzgaron en tres ochauas a cuatro ducados la onza» (1).

En otro *cargo* se habla de un **atabal turco,** proveniente de la sucesión «de Juan Velasquez, camarero de la Reina catholica», valorado en «tres mil y quinientos maravedís».

«Un **atabal turqués,** guarnessido de terçiopelo carmesí, que tiene por el borde al derredor una tira de oro tirado bordada de oro de canutillo, e para con unos cordones del dicho e un tapador con que se cubre, que tiene en el medio una rosa de plata batida dorada, bordada de unos torçales de oro de canutillo e unos hilos de oro tirado, con un texillo colorado con cabo e hevilla e tachones de plata dorada, que tiene una correa forrada en el dicho terçiopelo carmesy, bordada del dicho oro, que estava tasado en mill e quinientos maravedís, tornose a apreçiar en seys ducados de oro» (2).

21. **INVENTARIOS INSTRUMENTALES.**—Los inventarios de las colecciones instrumentales de Isabel la Católica, de Felipe el Hermoso, de su sucesor Carlos V y de su hermana la reina María de Hungría, para no citar más que estos, dan idea del lujo desplegado en el material organográfico de las triples y cuádruples capillas de aquellos soberanos. El *inventario general de los vienes y alajas de los quartos de S. S. M. M.*, encabezado con el nombre de Felipe II (3), nos ofrece, aparte de la riqueza del material empleado, detalles de construcción que, á falta de datos directos y precisos, hemos de aprovechar para estudiar los progresos de la organografía después de las descrip-

(1) Archivos generales de Simancas, *Contaduría mayor*, 1.ª época, legajo 186, pliego 212 y 213.
(2) El mismo Archivo, *Contaduría mayor*, 1.ª época, legajo 81.
(3) Archivos del *Palacio Real*, Madrid.

ciones de san Isidoro y de las variadas enumeraciones que comprenden toda la Edad media hasta los tiempos de la reina Isabel la Católica. Precisamos bien los tiempos, puesto que, como es sabido, á más moderna época no alcanza nuestro estudio. Y si citamos excepcionalmente el catálogo organográfico de Felipe II, es para tomar acta de este hecho: que Felipe II pudo conservar y conservó, realmente, algunos de los ejemplares que en el catálogo aparecen, á título de recuerdos de familia. Los escribientes oficiales lo sabían y, aunque de tarde en tarde, no dejaban de anotar que tales ó cuales instrumentos habían pertenecido á la «reina Isabel», á «la princesa (Juana la loca)» cuando era archiduquesa ó «reina viuda», al «emperador», «á la reina majestad, en el Pardo», á la «reina María de Hungría», ó simplemente á la «reina María», verdadera cultivadora de la música como su hermano Carlos V, etc. Gran número de instrumentos que aparecen en el inventario merecían, realmente, ser conservados por la riqueza ó el interés excepcional de su construcción. Como recuerdo fueron, sin duda, empleados y sostenidos en activo servicio, tañidos por *virtuosi* especiales «á sus gajes», algunos ejemplares que, de otra manera, dado el adelantamiento polifónico vocal é instrumental que indican los sumarios y nóminas de su capilla, hubieran resultado anacrónicos.

22. **EVOLUCIÓN ORGANOGRÁFICA HACIA LA ORQUESTA MODERNA.**—El monarca pudo darse cuenta del momento en que la organografía instrumental, empujada por el progreso de la polifonía vocal, había entrado en una faz decisiva de evolución, y con documentos á la vista podría probarse que, abandonadas por disposiciones suyas las reuniones exclusivas organográficas congéneres, el mismo soberano trató de fundirlas en un conjunto,

si disparatado en apariencia, armonioso en el fondo, del cual saldría, con el tiempo, la orquesta moderna.

23. **LAS ORDENANZAS DE SEVILLA Y EL EXAMEN DE VIOLEROS.**—Pero antes de entrar de lleno en esta parte de nuestro estudio, podrá preguntarnos el lector: ¿qué clases de instrumentos sabían construir nuestros violeros (1), organeros, etc., y qué documentos existen sobre esto?

Desde luego, uno muy curioso en las antiguas *Ordenanzas de Sevilla*, recogidas en el año de 1502 de orden del conde de Cifuentes, Asistente (2) en que, aparte de otras curiosidades sobre la música y los músicos, trátase del *Examen de Violeros*, que es todo un programa del arte de construir instrumentos de una clase determinada. El curioso documento de examen dice así:

«Item, que el oficial violero, para saber bien su oficio y ser singular del, ha de saber fazer instrumentos de muchas artes: que sepa fazer un **claviórgano** y un **clavicímbano,** y un **laúd** y una **vihuela de arco,** y una **harpa,** y una **vihuela grande** de pieças con sus atarcies y otras **vihuelas** que son menos que todo esto: y el oficial que todo esto no supiere, lo examinen de lo que dello diere razón y fiziere por sus manos bien acabado: y para examinarse el tal oficial, el Alcalde carpintero y los dos Diputados tomen consigo un oficial de los sobredichos para que el Alcalde y Diputados examinen al tal oficial que se viniere á examinar de lo que supiere de lo sobredicho: y si el tal oficial que para esto fuere llamado, no quisiere

(1) Voz anticuada que, necesariamente, debería adoptarse, pues no tenemos en castellano palabra equivalente á las voces *liutajo* (it.) ó *luthier* (fr.), fabricante de instrumentos de cuerdas, que indistintamente se aplican no sólo á los constructores de aquellos instrumentos sino á todos sus congéneres.

(2) Impresas el 14 de Febrero de 1527 y reimpresas por Andrés Grande en 1622 folio 149 vuelto.

venir incurra en pena de mill maravedis, la mitad para el arca del Oficio y la otra mitad para el que lo denunciare: Y assi mismo incurra el oficial en la pena, el que pusiere tienda ó fiziese obras sin ser examinado: y el menor examen que ha de fazer ha de ser de una **vihuela grande** de pieças, como dicho es, con un lazo de talla con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenescen para buena á contento de los examinadores, que se la vean fazer, que no le enseñe á la sazon nadie».

24. **INVENTARIO INSTRUMENTAL DE ISABEL LA CATÓLICA.**—Bastará, ahora, á nuestro propósito hacer desfilar á la vista del lector el emporio instrumental que poseíamos en la época del Renacimiento, acudiendo al inventario que la Reina Católica mandó hacer en noviembre del año 1503 (un año antes de su muerte), de todos los objetos que tenía en el Alcázar de Segovia, inventario organográfico que se conserva en el Archivo de Simancas, y que consta de 26 capítulos, con un total de 1,293 artículos, muchos de los cuales comprenden más de un objeto.

El capítulo intitulado de *Laúdes e cosas de música*, contiene:

«Un **dulcemel** para tañer, metido en una caja de madera.

»Una **harpa** de madera barnizada de amarillo, el vientre e lo otro fecho de maçoneria muy labrado con unas imágenes de bulto metidas en unos encasamentos e las clavijas son de hueso blanco e con unas armas de castillos e leones.

»Tres **chirimias** e una **flauta** de boj con unas guarniciones de latón en una caja de cuero metidas.

»Un **laúd** de costillas grandes sin cuerdas de cinco órdenes.

»Otro **laúd** de costillas con un lazo labrado de maçonería barnizado de amarillo.

»Otro **laúd** viejo con unas ataraceas en una caja de cuero.

»Dos **vigüelas de arco** viejas fechas pedazos.

»Otro **laúd** de costillas grandes con un lazo blanco.

»Otro **laúd** de costillas tiene las espaldas e el cuello negro.

»Dos **clavecímbanos** viejos.

»Un **laúd** por las espaldas negro de costillas de unas clavijas de hueso blanco e en el cuello labrado de ataraceas metido en una caja de madera.

»Unos **órganos** de hoja de Flandes viejos con sus fuelles.

»Una **flauta** de boj con una guarnición de latón.

»Una **flauta** de boj (1).

25. **LOS OFICIALES DE LA CASA DE LA REINA CATÓLICA Y LOS INSTRUMENTOS QUE TAÑÍAN.**—En la lista de los *Officiales de la casa de la Reina catholica Doña Isabel, del año 1498,* aparecen *organistas* (tañedores de **órganos** comunes y portátiles), *tañedores de las cañas* (**chirimías**), *menestriles altos* y *bajos* (2) (ó tañedores de **flautas, rabelicos, vihuelas de arco, tiorbas, arpas, cornetas, saquebuches,** etc.) y **trompetas** (trompeteros).

Siguiendo, ahora, paso á paso, las enumeraciones de los documentos exhibidos, entremos en los detalles de des-

(1) Archivos generales de Simancas, Patronato real, legajo núm. 3.

(2) La calificación de instrumentos *altos ó bajos,* tan usada antiguamente y, por derivación, la llamada *música ó tañedores de música alta* y *música sorda, baja,* etc., no debe entenderse en un sentido diapasonal determinado, sino en el de *sonoros ó dulces:* en la primera categoría se colocaban los instrumentos ruidosos, de percusión ó de viento, y en la segunda los de menor volumen sonoro, las familias diversas de los de cuerda y las de las **flautas dulces.** Así pues, la tan controvertida *música sorda ó baja (baixa),* que aparece en ciertos documentos de la Edad media, ha de entenderse en el sentido de música suave, dulce, etc.

cripción y de construcción correspondientes á esta parte de nuestro estudio.

26. **EL ARPA.**—Nos dice el P. Bermudo que para el **arpa** (de su tiempo) «no hay número de cuerdas determinado». Algunas veces le ponen 24... y más 4 cuerdas abajo... para hacer cláusulas con octava en los modos naturales... Otras **arpas** traen 27 cuerdas. Como el **arpa** de su época no poseía intervalos cromáticos, cuenta que «el nombrado Ludovico cuando venía á clausular, poniendo el dedo debajo de la cuerda, la semitonaba y hacía cláusula de sustentado» (de sostenido, es decir, que sabía modular á *sol mayor*). Comprendiendo la imperfección del instrumento «que no puede tañer el género semicromático de este tiempo», proponía añadir «ocho cuerdas coloradas» (importante dato organográfico) «que se podrían poner tan á compás repartidas entre todas, que no se paresciese la disminución de los intervalos en las otras, de forma, que ellas puestas á compás» (quiere decir colocadas en distancias uniformes) «y repartidas, pudiesen los dedos herir en todas sin impedimento». He aquí un verdadero y anticipado inventor del **arpa cromática** de nuestros días. Nos dice, también, que para remediar este defecto «otros tañedores han alargado tanto este instrumento como el **monachordio (manicordio)**, poniendo en cada una de las octavas cinco cuerdas de nuevo».

Explica Cerone el modo de templar el **arpa** «como el **monochordio (manicordio)** y el **arpicordio**». Según la figura que presenta, el **arpa** de su tiempo tenía 15 cuerdas.

El P. Nassarre habla de la fábrica del **arpa**, detallándola con más parsimonia que la de otros instrumentos, de los agujeros para las clavijas «que no se han de abrir con igual distancia», de los «despedideros del aire por la tapa», etc.

27. **LA CHIRIMÍA Ó BAJÓN TORLOTE.**—En el inventario organográfico de Felipe II se registra «una **chirimía grande** de madera de Alemania, guarnecida de latón... (que) es un **bajón torlote**». **Torlote** ó **torloroto** son nombres aplicados, indistintamente, por el pueblo, al instrumento rústico que se toca con estrangul de caña y produce un sonido bastante voluminoso.

28. **PÍFANOS Y FLAUTAS.**—En tiempos de Cerone existían todavía tiples de las **flautas**, **flautas-tenor** y **flautas-bajo.** Antes de su época contábanse ocho instrumentos diferentes de la familia **flauta,** desde el **bajo de flauta** (gran bajo con serpentín) hasta la **flautilla** de tres agujeros.

Véanse los instrumentos más curiosos de esta familia, que aparecen en el Inventario de Felipe II:

«Siete **flautas** de madera de Alemania, grandes y pequeñas...

»Un bajo muy grande de madera de box, con guarniciones de metal... Es **contrabajo de flauta.**

»Otro bajón grande de madera de box, guarnecido de latón... con el tudel del mismo metal. Es **tenor de flauta.**»

El inventario organográfico citado nos indica que se conocían distintos **pífanos,** más ó menos graves, entre los ejemplares agudos de la familia... «Tiene dentro (de una caja) seis **piphanos** de marfil, los quatro menores, con brocales de plata dorada, que fueron de la Reina María...»

29. **FABRICACIÓN DE CUERDAS Y TEMPLADO DEL LAÚD.**—El docto catedrático de la Universidad de Zaragoza, D. Julián Ribera, en su Discurso sobre *La enseñanza entre los musulmanes españoles,* habla de la escuela musical de Ziriab y de la originalidad que demostraba en todo y, especialmente, en la construcción de instrumentos. «Su **laúd** tenía cuatro cuerdas, de las cuales la tercera, que fué

inventada por él, en lenguaje simbólico representaba el alma; la prima y la segunda eran de seda hilada en agua fría, bien tendidas, no blandas ni relajadas como las usuales, cuya seda se mojaba á alta temperatura, y la tercera y cuarta estaban hechas de tripas de cachorrillo de león y eran más melódicas, de más limpio y fresco vibrar que las que se hacían de los demás animales, y más resistentes á la pulsación del plectro. Éste, en vez de ser de madera, como el de uso corriente, era una púa sacada de las plumas del águila, superior al plectro antiguo, no sólo porque permitía más ligereza en los dedos y más limpieza en la ejecución, sino también porque maltrataba menos las cuerdas su fina y delicada superficie»... «La música instrumental—añade más adelante el citado autor—estuvo muy difundida, la **cítara**, el **rabel**, el **laúd**, la **rota**, el **canon**, **(salterio** ó **arpa)** y otros instrumentos de cuerda: la **flauta barítono** (grave), el **flautín** ó tiple, **tambores**, etc.; muchos de estos instrumentos se fabricaban aquí para exportarlos al África».

El P. Bermudo habla de un **laúd** ó **vihuela** de Flandes, de tres ó cuatro órdenes de cuerdas dobladas, «que forman entre sí octavas», y Cerone de un **laúd** de once cuerdas, cinco dobladas.

Hablando este autor del *modo de templarse el* **laúd**, dice: «Este instrumento, aunque imperfecto, parece sea el más acabado de cuantos hay, etc.» Para el particular del temple, añade que« las cuerdas son seis, no obstante que á la vista sean once». Ningún historiador organográfico señala esa particularidad de las cuerdas dobladas de que habla Cerone.

En el inventario organográfico instrumental de Felipe II, aparecen:

«Un **laúd**, la tapa de pinavete, y el brazo de caoba, y

la cabeza más derecha que los ordinarios, con la barriga de caña de la India barnizada...

»Otro **laúd**, como el dicho, un poco menor, de ocho órdenes (cuatro cuerdas dobladas, sin duda).

»Otro **laúd** de diez órdenes...

»Otro **laúd**, la tapa de pinavete y lo demás todo de marphil, con perfiles de ébano...»

30. **VIHUELA DE SIETE ÓRDENES.**—Nos habla el P. Bermudo de «una **vihuela** de siepte órdenes de cuerdas». Usábanla los tañedores de su época; tanto es así que consigna este dato: «En algunas obras cifradas del claro Guzmán hallaréis esta **viola**» (*sic* por **vihuela**, instrumento llamado indistintamente con ambos nombres).

Mucho se ha hablado de la **vihuela** de mano que el P. Bermudo presenta en grabado *ad hoc* y tiene, como se ha dicho, una séptima cuerda adicional. En otra parte de este estudio, hemos señalado esta particularidad.

31. **DE VARIOS INSTRUMENTOS DE PUNTEO, MENCIONADOS EN INVENTARIOS.**—En el artículo de la obra del P. Bermudo, de *la distancia que tiene la* **guitarra** *y la* **bandurria,** dice que «de la **guitarra** habemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas». Añade en otra parte: «De Indias han traído **bandurria** con cinco cuerdas (ordinariamente tenía cuatro) y en el Andalucía se han visto con quince trastes».

En el *Inventario de vienes y alajas de S. S. M. M.* hay también **bandurrias:**

«Una de quatro órdenes, la tapa de enebro y barriga de una concha natural de tortuga...

»Otra **bandurrilla** de quatro órdenes, de box, con un rostro de mujer por remate.»

En otro capítulo de la obra del P. Bermudo se trata *De las guitarras que se usan ahora.* Había «**guitarra** á los

nuevos» y «**guitarra** á los viejos», es decir, **guitarras,** cuyo respectivo *temple,* «más es para romances viejos y música golpeada *(rasgueada)* que para música de el tiempo». Luego añade: «Ahora no tienen este temple, mas forman ambas cuerdas una octava, según tiene el **laúd** ó **vihuela de Flandes**. Este instrumento, teniendo las tres ó cuatro órdenes de cuerdas dobladas, que forman entre sí octavas, dícese tener las cuerdas requintadas».

Del género **tiorba,** figuran estos ejemplares en el referido inventario:

«Una **tiorba** con dos cabezas de hechura de **laúd,** barnizada por el embés, con listas de marphil...

»Otra **teorvia** de dos cabezas... con dos puentes, la tapa de madera blanca, el embés de colorado de caña de Indias listada de marphil y ébano, hecha en Paris, es de trece órdenes en su caxa de madera.»

Dedica Cerone un capítulo al modo de templar la **cythara** ó **cítola** y, como se deduce del texto, no establece la distinción que hemos hecho notar en el fragmento del *Poema de Alexandre,* citado anteriormente. Juan de Mena dice en una de sus poesías que Orfeo tañía muy bien la «**cítola** ó **vihuela**», no haciendo diferencia entre ambos instrumentos. Afírmase que los castellanos denominaban **cítola** á la **cítara.**

En la época del P. Bermudo había **rabeles** con trastes y sin ellos. Pregunta «si la **bandurria** y **rabel** tenían trastes» y responde: «Algunos tañedores tienen estos dos instrumentos sin trastes, y no es acertada música».

32. **DE LOS RABELES Ó VIOLINES.**—De «los **rabeles** ó **violines**» nos dice Cerone que «suben 17 voces» y que «además de estas voces se pueden formar otras por artificio y habilidad del tañedor».

7

En el rico inventario organográfico de Felipe II, se toma nota de:

«Un **rabelico** de madera laqueado, colorado y oro, y la tapa de madera, blanca dorada, sin cuerdas ni porteçuelas (oídos), es hecho en la China...

»Cuatro **biolones** grandes **(vihuelas**, sin duda, llamadas también **violones)**, medianos y pequeños, y ban disminuyendo en grandor, hechos en la China... todos con sus arquillos metidos en caxas de madera de la India...»

33. **DE LA LIRA DE SIETE CUERDAS.**—Todavía nos habla Cerone, á comienzos del siglo XVII, «del modo de templar la **lira** de siete cuerdas», llamándola «**lira moderna**», instrumento «que suena con arquillo».

No describe la **lira**, el P. Nassarre, «porque en estos tiempos se practica poco, y aunque en los pasados la usaron mucho, sin duda los modernos la han dejado por lo dificultosa que es la formación de sus consonancias...»

34. **VIHUELAS Y VIOLONES.**—De la **vihuela de brazo** y **sin trastes**, dice Cerone: «La **vihuela de brazo**, llamada comunmente **violeta**, que es sin trastes, si es de las ordinarias, sólo de tres cuerdas se compone, salvo el bajo, que tiene cuatro. A continuación explica el «modo de templar en concierto un juego de tres ó cuatro destos instrumentos» y pone un ejemplo de las «**vihuelas sin trastes** (ó **bastardas)** templadas en concierto». Escribe al margen: «hoy día las **vihuelas bastardas** son de cuatro cuerdas».

Solían llamarse **violones** los individuos de la familia de **violas bastardas**, y **violón**, sencillamente, «la **vihuela de arco**, que es la que tiene los trastes».

Figuran en el *Inventario* mencionado distintas **vihuelas**:

«Un cofre... con siete **vihuelas de arco** grandes, dentro con sus arquillos, estas **vihuelas** servían de enseñar los

niños cantorcillos (de la capilla real), en lo qual se rompieron...

»Cinco **vihuelas de arco** de madera blanca, con unos quadros samblados de taracea de mano de Dominico...»

35. **LA TROMPETA-MARINA.**—Que sepamos, ningún polígrafo, poeta ni tratadista de música español habla de la famosa **trompeta-marina,** aunque á este instrumento, muy usado desde el siglo XVI, se referirán, sin duda, muchas de las denominaciones de **monocordios** que en los escritos de unos y otros aparecen.

De ella trata, sin embargo, el P. Nassarre. «Es instrumento de una sola cuerda—dice—aunque gruesa y, no obstante, son sonidos agudos los más que en ella se forman...»

36. **DE ALGUNOS INSTRUMENTOS POLICORDOS DE LA REINA ISABEL LA CATÓLICA (CLAVECÍMBANO CLAVIÓRGANO, MANICORDIO Y CLAVICORDIO.**—La reina Isabel hizo varios legados á sus músicos de cámara, entre otros á Lope de Baena, organista, á Bernardino de Baena, cantor, y á un «moço de capilla del señor príncipe Don Juan, llamado Martín de Baedes».

Sus cortesanos eran tan amantes de la música como su augusta señora. En distintos cargos de Sancho de Paredes, camarero de la Reina Católica, se habla de los instrumentos que la soberana tenía en la ciudad de Granada.

En el cargo del año 1480: «Unos **órganos** con sus fuelles, de cuero e sus pesas de hierro medianas, con dos caxones en que están puestos los caños de los dichos **órganos** de madera tosca.»

En el cargo de «veynte días del mes de setyembre de mill e quinientos años»:

«Que se vos hace cargo mas que recebistes en la cibdad de Granada:

»Primeramente, tres caxas de **órganos** quebrados, con seys caxones, con los cabos de ellos avollados e quebrados e sanos, e tres pies de fuelle, los dos en dos arcas, con sus pesas de plomo e de hierro, e otros quatro sueltos.

»Mas un **clavecímbano** labrado por las dos costeras de dentro de cuchillo de unos follajes, metido en una caja de cuero negro, el qual no se pudo sacar della, y no se pudo ver si estaba quebrado ó desconçertado.

»Mas dos **claviórganos** en sus caxas, el uno de paño colorado y blanco y el otro de madera pintada, que están desconçertados e les faltan sendos caños, e tienen dos pares de fuelles con sus pesas de plomo...

»Que se vos hace cargo mas que recebisteis... un **manicordio** sano, metido en una caxa de madera, mas una tarja turquesa» (1).

Menciónase en el Inventario de Felipe II esta partida:

«Un **clavicordio** pequeño de dos terçias de largo, y una quarta de ancho, labrado todo de taraçea sobre nogal, con caxa de pinavete y teclas de marphil, y taraçea del moro de Zaragoza...»

¿Era el tal moro un simple violero taraceador ó el fabricante del **clavicordio?**

Por una cuenta del limosnero mayor de la reina Isabel sabemos que tenía un **clavicordio** destinado á su servicio particular y que la soberana ordenó colocar en su cámara. Se da noticia de esto en la

«Cuenta de lo que M.r Claudio de Subletz, limosnero mayor de la Reina N.a S.a a gastado, por mandado de S. M.t y en su servicio en los annos 1565 e 66, et lo siguiente:

«Primeramente compró un **clavicordio** en París..., el

---

(1) Archivo de Simancas, *Contaduría mayor*, 1.a época, legajos 102 y 106.

qual sta en la camara de S. M.[t] que custó cxcvj reales.

»Por el coste de llevar el dicho **clavicordio** á Bayona y desde Segovia á Madrid LXX reales» (1).

No disfrutó mucho tiempo el **clavicordio** comprado en París, pues, en el *Inventario* de Cristóbal de Oviedo, guarda joyas de S. M., hecho después de la muerte de la reina, aparece tasado el **clavicordio** en una cantidad bastante respetable para aquella época.

«Házese cargo al dicho Christobal de Oviedo, guardajoyas de la Reyna doña Ysabel, nuestra señora, que está en gloria, en quien se depositaron todos sus bienes muebles, oro, plata, joyas, vestidos y otras cosas que se le dieron para vender y haçer almoneda de ellas: de un **clavicordio** metido en una caxa negra, aforrada en cuero, que se tasó en 10,200 mrs., como pareçe por la escritura de inventario que de ello se hizo en presencia de... etc. Fha. en Madrid á 10 de noviembre de 1568» (2).

37. **DESCRIPCIÓN ORGANOGRÁFICA DEL CLAVIÓRGANO.**—El P. Nassarre da una buena descripción organográfica de los **claviórganos:** «Son instrumentos que se componen sus sonidos de dos diferencias, una de cuerdas de metal y otra de **flautas** (tubos) como el **órgano.** Es ordinariamente la forma de estos (instrumentos) piramidal, teniendo al extremo grave... las teclas. Lleva secreto como el **órgano,** aunque no más capaz que lo que es necesario para dos ó tres órdenes de **flautas...** Es necesariamente un flautado (registro de) de extensión de siete cuartas con octava, y algunos suelen llevar otro orden en quincena... Tienen los fuelles fuera del cuerpo del instrumento, pero no

---

(1) Archivos generales de Simancas, *Casa real*, núm. 55.

(2) Archivo de Simancas, *Casa real*, leg. núm. 57. «Cargo de Cristóbal de Oviedo, tesorero de S. M., del año 1568, pliego núm. 61 del Inventario de los muebles».

permanentes siempre en él, pues se quitan cuando no es necesario el que suenen las **flautas**... Son movibles... Tiene el secretillo sus ventillas, que se abren con pisantes (pedales ó contras) y tiene también sus registrillos... Las cuerdas son de acero...» Era «uno de los instrumentos de más voces (extensión) y más deleitables.» El autor de la descripción no podía darse cuenta «por qué se había ya perdido el uso de él...» Estaba dispuesto de tal manera el instrumento, que podían sonar las **flautas** solas ó las cuerdas, ó cuerdas y **flautas** á la vez, «por medio de martinetes que correspondían cada uno á su tecla, sobre la cual cargaba (el martinete) y pulsándola lo hacía subir hiriendo con la plumilla...» Tirábase de un registro «para que los martinetes cayesen en el vacío de tecla á tecla, las cuales pulsándolas no los mueven y con esto suena la cañutería... Las cuerdas iban octava baja del flautado».

38. **DESCRIPCIÓN ORGANOGRÁFICA DEL CLAVICORDIO.**—Describe el mismo autor los **clavicordios** «que son de la misma forma piramidal (que el **claviórgano**), teniendo el un extremo en punta y enfrente del otro el teclado. De los que tienen dos órdenes, hay unos que las tienen en UNISONUS y otros en octavas. Están muchos de ellos en disposicion que si solo se quiere tañer una orden, las dos ó las tres se puede: porque están en diferentes piezas cada orden de martinetes y puédense mover tirando de un registrillo para apartar los martinetes que no han de tocar las cuerdas». Según nos dice, «había también **clavicordios** en forma de triángulo imperfecto». En el *Inventario* tantas veces citado se habla de uno de estos instrumentos.

«Hállanse **clavicordios** de distintas formas—añade el P. Nassarre hablando de estos instrumentos—como de diferentes cuerpos en magnitud y variados nombres...»

39. **CLAVICORDIOS FABRICADOS EN BARCELONA Y EN ZARAGOZA.**—En un cargo de Pedro de Santa Cruz, camarero de la emperatriz, del año 1539, se consignan varias partidas de instrumentos (entre éstos un «**clavicordio** hecho en Barcelona») «para la almoneda de su cargo».

«Cárgase al dicho Pedro de Santa Cruz una **vihuela grande** con un lazo, tassada en tres ducados por el inventario (hecho después de la muerte de la emperatriz): entregóse a Jorge de Lima e Juan de Basurto para la almoneda de su cargo, en una partida todas tres **vihuelas** e la caxa. (En las dos partidas siguientes figuran «otra **vihuela** mediana, con dos lazos, tassada en cinco ducados», «otra **vihuela** más pequeña que las susodichas, tassada en tres ducados y medio» y «una caxa en que estaban las dichas **vihuelas**, tassada en un ducado y medio»).

»Un **clavicordio** echo en Barçelona tassado en diez ducados, vendiose en diez y seis ducados á Don Bartolomé de la Cueva.

»Un **claviórgano** grande, que se tassó en sesenta e çinco ducados, entregose á los dichos... para la dicha almoneda de su cargo» (1).

En una data del mismo camarero de la emperatriz, del año 1539, atribúyese el **clavicordio** hecho en Barcelona á un violero (moro) de Zaragoza.

«Vendióse á Don Bartolomé de la Cueva un **clavicordio** echo en Çaragoça, en diez y seis ducados, los quales rescibió el dicho tesorero y se le haçe cargo dellos, y recibe en quenta por cédula de su Mag.t echo á 18 de octubre de 1539 años... (2).

Que fuese construído el **clavicordio** en Barcelona ó en Zaragoza, no tiene importancia el hecho; pero sí la tiene

(1) Del mismo fondo, *Contaduría mayor*, 1.ª época, leg. 464.
(2) Del mismo fondo, *Contaduría mayor*, 1.ª época, leg. 464.

consignar, que tales instrumentos se fabricaban en España antes del siglo XVI. Las *Ordenanzas de Sevilla* y el *examen de violeros*, que se especifica en las mismas, relativas á la construcción de **claviórganos, clavecímbanos, monocordios,** etc., son documentos de excepcional importancia.

40. **EMPIRISMO DE CONSTRUCCIÓN INSTRUMENTAL.**—La construcción de los instrumentos de teclado, sometida á principios teóricos basados en las matemáticas, sólo se remonta á principios del siglo XVI. Aficionado conocemos que conserva una tira de pergamino arrancada de la caja armónica de uno de esos instrumentos, construído por un violero aragonés de fines del siglo XVI. Empleábase para señalar, si no inmutablemente, á lo menos como guía practico, la división de las cuerdas y la colocación de las clavijas. La tira, picada con un alfiler, tenía una serie de letras que correspondían al clavijero y al teclado del instrumento, práctica sencilla y de fácil técnica usual, que en su procedimiento de escalonar la *gamma* organográfica, recuerda las cartulinas llenas de alfileres que colocan en las almohadillas las encajeras con objeto de seguir las líneas del dibujo, más ó menos complicado, señalado por las picaduras de los alfileres sobre las cuales funcionan y se pasan los bolillos repletos de hilo.

Aunque no tan empírica la construcción de los **órganos,** nadie se ha ocupado en la documentación histórica relativa al **órgano,** como fábrica, y en los organeros de nuestro país. Para los fines indicados, son una documentación preciosa al asiento y contrato y otras piezas referentes al organero Juan Gaytán, y á los **órganos** construídos para la iglesia Catedral de Toledo:

»En la ciudad de toledo a veynte e tres dias del mes de henero de mill e quinientos e quarenta e tres años en presencia de mi juan mudarra escrivano e notario publiço e escrivano de la obra de la sancta iglesia de toledo el magnifico e muy rreverendo señor don diego lopez de ayala vicario canonigo en la santa iglesia de toledo e obrero della dixo por quanto por virtud de un asiento e concierto quel tomó sobre el hazer unos **organos** grandes para la dicha sancta iglesia con *gonçalo hernandez de cordova,* maestro de hazer **organos** vezino de la ciudad de cordova en precio e cuantia de trezientos e treynta e siete mill e quinientos mrs. pagados en cierta forma y manera e con ciertas condiciones declaradas en la escriptura del dicho asiento que sobre ello se otorgó, y el dicho *gonzalo hernandez de cordova* labrando en el dicho **organo** le dió dolencia de que nuestro señor fué seruido de le llevar desta presente vida a causa de lo qual y quel dicho *hernandez* no dexo heredero que supiese acabar de hazer el dicho **organo** se tasó y moderó sobre juramento la labor e obra que en el dicho **organo** estava hecha en quarenta y seys mill e dozientos e setenta e cinco mrs. estando presente a la dicha tasacion *juan gaytan* organista vezino de la dicha ciudad de toledo | el qual dicho *juan gaytan* organista (1) estando presente dixo quel se obligaua e obligó de hacer el dicho **organo** sobre la obra e labor que en el estava hecho e acabado por el dicho *gonçalo hernandez de cordova* en dozientos e noventa e un mill e dozientos e veynte e cinco mrs. e le dexar hecho e acabado en toda perficion a contentamiento del dicho señor don diego lopez de ayala e de maestros que dello sepan e de musicos con las condiciones siguientes: | Primeramente a de tener el caño mayor veynte e seys palmos de vara sin el pie y sino cupiere quel pie del caño mayor que sea menor que los otros pies y que este caño mayor pese despues de hecho dos quintales que son ocho arrobas poco mas o menos | y pese el caño segundo siete arrobas y el tercero como pese

(1) Tomado en el sentido de organero.

seys arrobas antes mas que menos y dende ay arriva vayan discurriendo conque todos los caños vayan bien fornidos segund el tamaño de cada uno a vista de *hernan tellez.* | Yten sera el juego de ocho contras con todos sus tonos y semitonos que son trece puntos en la primera otaua y todas las otras otauas an de yr como la primera y terná el juego cuatro otavas y encima de la cuarta otaua sovirá el juego hasta el *la-mi-re* de la quinta otava y terná el juego cinquenta e siete puntos y a de ser el juego muy bueno de tañer y de buen nogal seco y listado los semitonos y dos teclas de cada cabo franjadas y el juego bueno de tañer segund el tamaño del **organo**.

Yten llevaran la multiplicaçion de los caños al prencipio ocho caños sin el mayor por punto con su otaua y lo demas y la postrera otaua a de llevar veynte e ocho caños en compañia del de el flautado | y la mistura de los caños que ha de llevar el dicho **organo** y multiplicaçion de caños esta declarada en un pliego de papel firmada del dicho *hernandez tellez* | y dende el prinçipio dela segunda otava vayan unisonus que sera el unisonus de trece palmos y vayan multiplicando de manera que la postrera otava lleue ocho ó nueve unisonus de manera que tenga mucha ygualdad desde lo baxo hasta lo alto que fuere mucho e bien.

Yten queste **organo** a de tener vn lleno y vn flautado muy sonoroso | yra esta compusiçion de caños puestos en aquella hordenança de cinco castillos questa hecha sobre la puerta donde estauan los organos viejos | yran en los dos estremos diez caños en cada parte cinco | y el campo que quedare despues de puestos los cinco caños en cada parte se hinchiran de caños que suenen si huviere lugar y sino sonaren que se inchen de caños avnque no suenen. Yten este **organo** se taña por delante y quel tañedor este sentado en la silla de piedra questa hecha para el y el juego sea bueno de tañer con sus peanas quando el quisieren abultar con los pies e con las manos.

Yten lleuara este **organo** seys fuelles de muy buenos cor-

douanes hartos de hunto de puerco y lleuen cordouan y medio en alto y que tenga cada fuelle diez palmos en largo y quatro en ancho que den harto viento al **organo** y muy descansado y buenos de entonar con el pie y tenga cada uno seys arquillos y todas las tablas por dedentro cubiertas de valdres y cola.

Yten que vayan todos los caños de dentro y de fuera de muy buen estaño fino sin mezcla de plomo y bien labrados y bruñidos de agua | que sea el metal que pusiere tal commo lo que da la iglesia. Yten que todas las cosas que fueren menester para el asiento del dicho **organo** que tocaren alvañería e hazer algunos agujeros en la cantería con que se haga á vista del maestro de las obras de la dicha sancta iglesia y para labrarse el dicho **organo** se ha de taller en la dicha sancta iglesia | y todo lo demás sea á cargo del dicho *juan gaytan* | y que quede el **organo** muy bien acabado á vista e contentamiento del dicho señor don diego lopez de ayala e de *hernan tellez* organista e de las personas quel dicho señor don diego lopez de ayala mandare | sin que la dicha santa iglesia y obrero en su nombre sea obligado á dar mas mrs. por la hechura del dicho **organo** de los dichos dozientos e noventa e vn mill e dozientos e veinte e cinco mrs.

Yten que todas las hojas que se labraren para los dichos **organos** primero que se hagan caños sean vistas por *hernan tellez* y con quien mas mandare el dicho señor obrero y que con juramento digan si estan las hojas bien fornidas para segun el tamaño de cada caño y la misma visitación se entienda en todas las otras cosas que se labraren para el dicho **organo** y en los materiales que en el hecharen así dela madera e cordouanes y todo lo demas.

Yten que despues de acabados los dichos **organos** y afinados á vista e contentamiento del dicho señor don diego lopez de ayala segund dicho es el dicho *juan gaytan* sea obligado afinarlos dende en un año sin que le den nada por ello | y que si algún defecto se hallare que aya descubierto el dicho **organo** sea obligado el dicho *juan gaytan* a enmendarlo e que se

adobe a su costa y que hasta que pase el dicho año | se le queden por librar e pagar del preçio susodicho diez e ocho mill mrs. y que pasado el dicho año e cumpliendo lo en esta condiçión declarado se le libren e paguen los dichos diez e ocho mill mrs.

Yten que las pagas delos dichos dozientos e noventa e un mill e dozientos e veynte e cinco mrs. que se le da por la hechura del dicho **organo** sean la primera que son çinquenta mill e quinientos e setenta e cinco mrs. luego que contrataren de facer el dicho *juan gaytan* | los quales dichos cinquenta e un mill e quinientos e setenta e cinco mrs. son los que los herederos del *gonzalo hernandez de cordoua* volvierón á la dicha obra por avellos della rescibido el dicho *hernandez* difunto de mas delos quarenta e seys mill e dozientos e setenta e cinco mrs. en que fué tasada la obra que en el dicho **organo** hizo el dicho *hernandez* | en la segunda paga ochenta mill e dozientos e diez e seys mrs. en fin del mes de hebrero deste presente año | e en la tercera paga otros ochenta mill e dozientos e diez e seys mrs. | mediada la hechura dela dicha obra la qual antes que le sean librados sea visitada por el dicho *hernan tellez* e por las otras personas quel dicho señor don diego lopez de ayala mandare | e los ochenta mill e dozientos e diez e siete mrs. con que se cunplen los dichos dozientos e noventa e vn mill e dozientos e veynte e cinco mrs. se pagan sesenta e dos mill e ciento e noventa mrs. en los diez e siete quintales y tres arrobas destaño que se le entregaron al dicho *juan gaytan* de los caños viejos del **organo** grande que en la dicha santa iglesia estava a precio cada quintal de tres mill e quinientos mrs. e los diez e ocho mill e veynte e siete mrs. acabado dafinar el dicho **organo** e al dicho tiempo.»

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Sigue una declaración ó peritaje que dice así:

*Lois albero* vezino de la çiudat de murcia beso los pies y manos de V. S. Illm.ª y digo que por mandato de V. S. Illm.ª yo e venido a esta ciudat para ver y esaminar el **organo** que

por V. S. se mando y yo lo e hecho con el cuydado que mandato de tan Illmo. principe y Rmo. señor y perlado lo requiere y ansi bien considerado y aduertido lo que açerca del dicho **organo** alcanço y condiçiones con que se dio a hazer y todo lo demas que a avido neçessidat de me informar para a V. S. Ilustrisima dezir verdaderamente mi pareçer me parece lo siguiente: primeramente, me parece que quanto a las condiçiones y capitulado con *juan gaytan* maestro de dicha obra quanto al primer capitulo a hecho y conplido bastantemente el dicho *juan gaytan* en el peso y medida los caños grandes segun haze fe juan mudarra notario de la sancta iglesia que estuvo presente al tiempo que los pesaron y midieron antes de asentarlos | y en la entonación digo que corresponde a veynte y seys palmos el caño mayor. quanto al segundo capitulo digo con todo el acatamiento que se deue que no supieron pedir el orden que se requiere para las contras | porque pidieron treze y no son nescessarias mas de siete | porque de la C primera a la C segunda que es un diapason formado | son ocho puntos | no tenia necesidat mas de siete, porque el otauo ya es la consonançia del primero y ansi con siete contras de pies que son *ut, re, mi, fa, sol, la,* y el *fa* de *befabemi* se tañe cuanta musica ay y avra en el mundo (?) porque toda se encierra en vn diapason digo de puntos diferentes | porque multiplicandolos quantos quisieren | y este orden se tiene en todas partes que haya **organos** grandes con contras | y poner los semitonos entre medias de la primera otaua a sido de no tener esperiencia de **organos** grandes | porque jamas an de servir ni se puede hazer consonançia en ellos por la gran profundidat del tono dellos | y que la costa dellos con sus aderentes no los haria yo por cien ducados | y si algun tañedor no entendiendo los quisiere tañer | antes perturbara al sentido de buen oydo que no aplazga la consonancia | y platicado esto con los tañedores desta sancta iglesia | y con *francisco gomez* organista y con el mismo maestro que a hecho dicho **organo** conocen ser asi como lo digo | y lo conoçerá qualquiera que entienda musica | y digo que el dicho *juan gaytan* al pie de

la letra a conplido todo lo que contiene el segundo capitulo que es poner los tonos y semitonos en la primera octaua y ansi mismo en las otras octauas y suben los puntos hasta alamirre de la quinta octaua y los bemoles estan listados y los estremos de las teclas estan franjadas aunque es cosa que no importa nada.

Iten digo que tiene el conplimiento de cañones que contiene el tercero capitulo | porque el extremo baixo (sic) tiene ocho cañones de mistura sin el flautado y el estremo alto tiene veynte y ocho | y del vno al otro va la multiplicacion conforme a buena ordenança y compusiçion | y si algunos caños no estan puestos en especie de dozenas y sobre dozenas como se pide en vn pliego de papel que *hernan tellez* para ello dio—estan puestos en otras especies | y hazen buena ley de bozes | de forma que no hay falta de caños | y estar de una manera o de otra son pareceres de oficiales y cada vno pretende hazer mejor compusicion de mistura | y desde el principio de la segunda octaua esta doble el flautado y va multiplicando de unisonus hasta los puntos mas altos que buenan (sic) diez unisonus.

Al cuarto capitulo digo que es manifiesto a todos que tiene el dicho **organo** su flautado y lleno bien sonoroso | y por ser los arcos do estan dichas contras no hechos a proporcion de los caños | fue neçessario a los dos caños mayores hazer los pies más cortos que a los otros por lo qual el caño mayor se a sumido el pie y la lengua un poco y no tañe lo cual es por la falta del asiento y no del maestro.

Tambien el dicho **organo** se tañe por delante y es el juego bueno de tañer segun el tamaño del **organo** | y tiene sus teclas para los pies segun se pidió en el quinto capitulo.

Al sesto capitulo digo que los fuelles son seys y estan tan buenos y proporcionados | y dan tanto complimiento de viento | que digo que bastan quatro segun lo e experimentado.

Iten que los caños del dicho **organo** ansi los de dentro como los de fuera estan muy bien labrados y de buen estaño segun contiene el septimo capitulo.

Iten a lo del octauo capitulo digo quel **organo** es muy bueno

y si en otro lugar estuviese sonaria mejor | saluo questa desafinado a causa de tanto poluo por no tener puertas ni amparo por delante y por aver quatro años que se acabó y no se a tañido y no es a culpa del maestro.

Al nono capitulo digo que no se si el dicho *juan gaytan* hizo demostración de las planchas de estaño y otros materiales a *hernan tellez* organista ni al mayordomo dela iglesia | pero yo lo tengo por muy bueno el dicho **organo.**

Por manera que vistas las declaraciones de *francisco gomez* y de *hernan tellez* y ansi mismo la obligación y condiçiones con que *juan gaytan* se obligó de hazer el **organo** digo que el dicho *juan gaytan* a conplido todas las dichas condiciones ansi en el numero de caños como en todas las demás condiçiones | y quel **organo** esta bien acabado sin tener falta y esto doy por mi vista y declaracion y por tal lo firmo de mi nombre so cargo del juramento que hize ante el escriuano dela obra. | digo que en lo que toca a afinar el **organo** pasado un año segun esta obligado declaro que es obligado a lo afinar por la condición de la escritura *Lois albero»* En XXVIII de octubre de mill e quinientos y cuarenta y nueve años en presençia del Ilustrisimo y Rmo. señor arçobispo de toledo se leo la declaración antes desto escripta que dió *lois albero maestro de hazer organos* siendo testigos don *diego lopez de ayala* e don *francisco de silua* obrero e visitador dela obra de la santa yglesia y *alonso de couarrubias* maestro de las obras de la dicha santa yglesia. | Paso antemi *juan mudarra* notario.»

41. **LA APELACION ANTICUADA ESPAÑOLA DE CLAVICORDIO.**—Aplicada indistintamente á todos los instrumentos policordos de teclado, es muy expuesta á errores cuando se trata de instrumentos del siglo XVI y aun de los siglos XVII y XVIII. En un artículo de cuentas de la época de Carlos V se habla de la renovación de *plumas* á propósito de reparaciones «de los **clavicordios** que sirven para guiar la voz de los niños de la capilla española». Se trata aquí, sin ninguna clase de dudas, del **clavecín,** del instru-

mento *da penna* (provisto de plumas recortadas para herir las cuerdas) y no de la **espineta,** es á saber, de los **cembali** de teclado que tenían un sistema de macillos ó de resortes fijos, colocados en el extremo de las teclas. La apelación más clara, propia y racional sería llamar á aquellos primitivos instrumentos policordos de teclado, **claves,** y á los otros **clavicordios.** Aunque todos provienen del **salterio,** el mecanismo de tallos de pluma colocados á los extremos de cada tecla, común al **clave** y al **clavicordio,** hace que éste no se confunda con aquél, porque el **clavicordio** primitivo tenía menor número de cuerdas que de teclas, pues, divididas aquéllas por puentecillos adecuados, producían dos entonaciones distintas. El **clave** es un perfeccionamiento del **clavicordio,** y como precursor del **piano,** no le desampara hasta la aparición de este instrumento, que hace olvidar los **manicordios, espinetas, virginales, cembali, arpicordios,** etc., etc.

42. **NUEVOS CLAVICORDIOS Y CLAVIÓRGANOS.**— En el *Inventario de vienes y alajas de S. S. M. M.* se mencionan algunos **clavicordios** y **claviórganos:**

«Un **clavicordio** y **llaviórgano (claviórgano)** todo junto en una pieza, con sus fuelles... (estos, sin duda, para el **claviórgano).**

»Otro **clavicordio** de madera de Alemania, en triángulo, con las teclas barnizadas...

»Un **clavicordio** grande con las teclas de madera, las pequeñas sambladas de marphil...

»Otro **clavicordio** á manera de media luna...

»Un **clavicordio** pequeño de huarco (?).

»Un **clavicordio** y **llaviórgano** grande, todo junto con muchas diferencias de música y se tañe con manos y pies (pedales), que presentó á S. M. el Señor Don Juan de Austria...

»Un **clavicordio** pequeño en triángulo, á modo de **claviórgano,** de ébano, con teclas de marphil, la tapa de ciprés y cuerdas de oro... tiene tres quartas de largo...»

43. **DE LA EXTENSIÓN DE VARIOS INSTRUMENTOS POLICORDOS, Y DE LA DE LOS REGALES Y CLAVIÓRGANOS.**—«La mayor parte de los **órganos, clavicembalos, arpycordios, monachordios, regales y claviórganos**—escribe Cerone—son instrumentos que entre tonos y semitonos tienen 50 voces en la mayor cantidad, y algunos hay de 42 solamente». Habla varias veces de los caños ó cañones (tubos) de los **regales** «que son templados por vía de ciertas lengüillas ó galillos» lengüetas. Advierte que entre los instrumentos «que están sujetos á la templadura... los que la confirman por algún tiempo **(clavicembalos** y **monocordios)** no hay instrumento que más la mantenga y conserve que el **órgano** y menos del **regal,** estando que el uno se conserva templado por meses y años y el otro de una hora á otra que se deje de tañer se destempla, y así á cada momento, es menester tener en él las manos».

44. **EL MANICORDIO Y LA ESPINETA.**—El **manochordio** de tiempos del P. Bermudo constaba, como él mismo nos dice, «de cuarenta y dos cuerdas».

Para el buen P. Nassarre, entre todos los instrumentos de cuerda «que ha discurrido la industria humana», era «el **manocordio** el más esencial y provechoso, aunque no de los más resonantes». Era, además, manual, «como inventado para estudiar en él en casa». Se fabricaban «de dos medidas, unos para que puedan estar en el tono natural y otros más altos». Llevaba cada tecla una piececita de hierro ó de otro metal fuerte, clavada en ella, «para herir la cuerda con ella (la piececita) porque hiere á golpe á distinción de los demás instrumentos de cuerda... Las

cuerdas—añade—son de metal campanil ó cobre, por ser más propio el sonido para herido á golpe».

«Llaman **espinetas** á otros **clavicordios,** que son más pequeños, aunque de la misma forma (triangular)». Da reglas «para proporcionar la cuerda con la pluma» y aconseja escoger las de cuervo, «que no son fuertes ni sobrado blandas».

**45. DE OTROS VARIOS INSTRUMENTOS DE VIENTO (LAS CORNETAS BLANCAS, NEGRAS Y TUERTAS, LA CORNAMUSA, EL FAGOTE-CORISTA, LOS DOBLADOS (ORLOS), LA DULZAINA, EL SACABUCHE Y EL ALBOGON).**—De las **cornetas,** así *blancas* como *negras*, nos dice Cerone que «no pasan de quince voces (puntos)...; y adviertan que las **cornetas negras** (los ejemplares graves de la familia), además de estas voces naturales, pueden, asimismo, subir cuatro, cinco y seis voces, tan buenas y tan perfectas como lo sean las primeras principales. Asi mesmo entre las **cornetas negras,** se halla una **corneta** que se llama **corneta tuerta,** la cual no sube más de once voces» (puntos reales).

Esta **corneta tuerta** era el bajo de la familia, el instrumento llamado en Francia **cornon,** largo de cuatro pies, ocho agujeros, el último cerrado por medio de una llave oculta en una especie de caja.

En el curioso inventario organográfico instrumental de Felipe II, figuran algunas **cornetas**. Véanse las más interesantes:

»Un cuerno retorcido á manera de **corneta,** con dos guarniciones de plata dorada á los cabos...

»Seis **cornetas** de madera de Alemania, cubiertas de cuero negro... que están concertadas con sus **sacabuches** de plata. (El **sacabuche** servía de bajo á las **cornetas** altas ó tiples cuando este instrumento se introdujo para

substituir á la **corneta** tuerta ó grave que no se recomendaba por su afinación).

»Cuatro **cornetas mudas,** de marphil, con brocales y guarniciones en medio, de plata dorada... y fueron de la Reyna María.

»Un **contravajo de las cornetas mudas,** de marphil.»

De las **cornamusas** del tiempo de Cerone sabemos que «no pasan de nueve voces como también las **dulzainas** sin clave».

Cerone pasa en revista un **fagote-corista,** que «solfea» produciendo «catorce puntos de subida». Decíase **fagot-corista** «por cuanto hay otro que no es de su tono, sino que es algún tanto más alto ó más bajo».

Era, sin duda, este ejemplar el que los musicógrafos extranjeros llaman **contra-fagote** ó **fagot-contrabajo,** provisto de seis agujeros y tres llaves, ejemplar grave de la familia del mismo instrumento que constaba del **doble fagot, barítono-fagot, tenor-fagot** y **fagot-discantus.**

**Doblados** llama Cerone á los **orlos,** instrumentos de lengüeta doble que figuran entre la familia de los antiguos **oboes** y **bajones,** todos originarios de la Edad media y cuyo uso se difundió mucho durante los siglos XVI y XVII. Tenían una figura doblada ó encorvada en forma de cayado. Por esto las antiguos diccionarios de la lengua lo definen «instrumento músico de boca, volteado como un cayado» y, además, «uno de los registros del **órgano**». El **orlo** se llamaba en alemán **krumhorm,** en francés **cromorne** y **cromorno** en italiano.

En el inventario citado se registra «una **dulçayna** de madera de box á manera de cayado...» instrumento cuya apelación verdadera es la de **orlo.**

«Las **dulçaynas** sin claves no pasan nueve voces y con las claves (llaves) once hasta doce.» Esto escribe de las

**dulzainas,** Cerone. Sabido es que el principio de resonancia de este instrumento consiste en una lengüeta doble. Legado por la antigüedad á la Edad media en su forma más primitiva y sencilla, llamóse **frestel, fístula, chirimía, chalemel, dulzaina,** etc., hasta que, andando los tiempos, se convierte en **oboe** en el siglo XVI, instrumento deforme, mientras el taladro de los agujeros, la disposición de la lengüeta y el sitio de las llaves se hizo de una manera imperfecta y sin consideraciones á las leyes acústicas. Decaída la **dulzaina** de su antiguo esplendor, desprovista de llaves y en su forma primitiva ha pasado á las manos del pueblo con variadísimos nombres más ó menos impropios.

El **sacabuche** ó **saquebuche** es instrumento de antiguo abolengo. Menciónase ya á principios del siglo XIV. No es de extrañar, porque el **saquebuche** es una derivación de la antigua **buccina** romana. Cerone lo coloca entre los instrumentos estables, que hoy llamaríamos naturales, y los movibles ó cromáticos. «Entre los estables porque tiene las limitaciones y las posiciones naturales; y entre los movibles porque con la ayuda del instrumento y habilidad del tañedor, se pueden mover las voces... Aunque tiene sus tuertos ordinarios (tonillos) y que por ellos se formen las voces estables (de otros tonos), todavía el tañedor con alargar y retirar la mano (moviendo las varas) en el tocar las verdaderas posiciones, y con ayudar al instrumento que le da el viento, se acomoda según las necesidades y según ellas se gobierna».

El **saquebuche** era lo que en la Edad media se llamaba una **tuba ductilis** (tubo movible ó con juego de varas).

Hay abundancia de estos instrumentos en el *Inventario* citado:

«Un **sacabuche** de plata, con las cañas y molduras doradas, en trece piezas.

»Varios **sacabuches** de plata, de doce, trece y diez y seis piezas.

»Otro **sacabuche** grande de plata que tiene doce piezas, con las guarniciones y cavos dorados y en la mayor dos cadenillas, una á cada cavo...»

En uno de los apólogos del *Conde Lucanor*, de D. Juan Manuel, procedente, al parecer, de fuente arábiga, se habla del *añadimiento* de un rey moro que perfeccionó el **albogón** dotándole de un agujero. En dos distintos pasajes hemos hablado de este instrumento pastoril, en el comentario á la enumeración organográfica del Archipreste de Hita, y al tratar del **bajón torlote** (Vid. más arriba).

La calificación de finchado que le aplica el Archipreste conviene á la denominación de **cornamusa** dada por algunos autores al citado instrumento, confundido, también, y quizá no sin razón, con el **oboe** ó con un individuo de la familia de las **bombardas**.

# PARTE TERCERA

## ACOPLAMIENTO POLIFÓNICO
### DE LOS INSTRUMENTOS

46. Del arte de acoplar los instrumentos, como estudio complementario de la organografía. — 47. Los libros de *Cuenta de entrada y gasto* del rey don Sancho IV (el Bravo).—48. Las *Ordenanzas* de juglares del rey don Pedro III de Aragón.—49. Los instrumentistas de la Cámara del rey don Carlos de Navarra.—50. Los que llevó consigo en su segunda expedición á Nápoles el rey don Alonso V.—51. El concierto de instrumentos en el *Duelo de la Virgen*, de Gonzalo de Berceo. — 52. Id. íd., en los *Milagros de la Virgen*, de íd. íd.—53. Los instrumentos que, según el Archipreste de Hita, convienen ó no convienen á los cantares de arábigo.—54. La cronología instrumental del Archipreste de Hita estudiada bajo el punto de vista del acoplamiento técnico de los instrumentos.—55. El acoplamiento vocal-instrumental de un *desir* de Francisco Imperial. — 56. El íd. íd. del libro de caballería, *Tirant lo Blanch*. —57. Acoplamientos instrumentales para torneos y batallas.—58. El *Concierto amoroso* de instrumentos bélicos evocado por el Marqués de Santillana.—59. *Oficiales* instrumentistas de la casa de la Reina Católica.- 60. Personal de voces é instrumentos que acompañó á Felipe el Hermoso en su primer viaje á España.—61. Acoplamientos instrumentales de la danza.—62. Las **cornetas** doblando el canto de los músicos de la capilla de Felipe el Hermoso.—63. Las **chirimías, trompetas, tamboriles, oboes** y **rebecas** del cortejo instrumental del duque del Infantado y de Felipe el Hermoso.—64. Modesta categoría del personal instrumentista. - 65. Un porta-órganos del rey Felipe I.—66. Las bandas de trompeteros y de ministriles de Carlos V en su expedición á Túnez.—67. Las torres de campanas del Escorial, Aranjuez y del convento de Mafra (Extremadura). — 68. Prodigalidad organográfica de acompañamiento en las composiciones de música religiosa.—69. Instrumentos acompañantes para el servicio de las capillas de música.—70. *Cartas de examen de trompeteros* (de *trompeta bastarda* y de *trompeta italiana*).—71. Transformación en el empleo artístico del instrumental.—72. Conclusión.

46. **DEL ARTE DE ACOPLAR LOS INSTRUMENTOS, COMO ESTUDIO COMPLEMENTARIO DE LA ORGANOGRAFÍA.**—Necesariamente ha de formar parte de un

estudio dedicado á la organografía, como complemento al arte de describir, comparar y juzgar los instrumentos músicos, una investigación sobre el arte de acoplarlos, pues no estaban reducidos á tan pocos en la antigüedad que no pudiesen hacer coros y consonancias diversas.

47. **LOS LIBROS DE CUENTA DE ENTRADA Y GASTO, DEL REY DON SANCHO IV.**—En los libros de *Cuenta de entrada y gasto* del rey D. Sancho IV el Bravo, hay muchas partidas del vestuario y raciones que se daban á sus músicos de cámara, entre los cuales había quince tamboreros ó *omes* de los **atambores,** cuatro tromperos, dos saltadores (moros), varios juglares ó músicos del **tamboret,** del **ayabeba,** del **añafil,** de la **rota,** un Maestre de los **órganos** y varias juglaresas.

48. **LAS ORDENANZAS DE JUGLARES DEL REY DON PEDRO III DE ARAGON.**—En las *Ordenanzas dels jutglars,* dictadas por el rey D. Pedro III de Aragón (el Grande), que principió á reinar en 1276 y murió en 1285, se dispone «que en nuestra casa haya cuatro juglares», de los cuales «dos sien trompadors e lo terç sia tabaler, el quart sia de **trompeta**»: y deben tener entendido que siempre y cuando Nos públicamente comamos, las **trompas** el atabalero y el **trompeta** «son offici ensemps exescesquen.» Y esto mismo harán hasta el fin de nuestra comida, aun cuando juglares forasteros ó nuestros que sepan tocar otros instrumentos (de los nombrados) á Nos pluguiese escuchar.»

49. **LOS INSTRUMENTISTAS DE LA CÁMARA DEL REY DON CARLOS DE NAVARRA.**—Por orden del rey don Carlos de Navarra, dada en 20 de diciembre de 1390 y reformada en 4 de noviembre de 1392, se ve tenía en su palacio cuatro juglares de *altos* instrumentos, entre ellos un juglar de los **órganos** y un juglar de la **claramella** ó **charamella (¿chirimía?).**

50. **LOS INSTRUMENTISTAS QUE LLEVÓ CONSIGO EN SU SEGUNDA EXPEDICIÓN Á NÁPOLES, EL REY DON ALONSO V.**—En las partidas de sueldos de la segunda expedición á Nápoles por el rey D. Alonso V en 1432, se nombran los músicos que llevaba el Rey: cinco *trompetas*, Jorge Juliá, Bartolomé Juliá, Andrea di Bonsegnore, Filippo della Ruccella, Juan Lombart; tocador de **órgano,** Perrinoto Pernoto; un ministril de cuerda, Perico de Vallseca; tres ministriles de **chirimía,** Coli Busnat, Juan Busot y Juan Biart.

51. **EL CONCIERTO DE INSTRUMENTOS EN EL «DUELO DE LA VIRGEN», DE GONZALO DE BERCEO.** —No se trata de una simple enumeración de instrumentos, sino de un concierto de instrumentos y voces en aquel pasaje del *Duelo de la Virgen*, de Gonzalo de Berceo, cuando hablando de los soldados que custodiaban el sepulcro del Señor, dice:

Tornaron al sepulcro vestidos de lorigas
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Controbando (1) cantares que non valían tres figas
Tocando instrumentos, **cedras, rotas e gigas.**
Cantaban los trufanes unas cantrobaduras (2), etc.

Sigue luego la preciosa *cantica* con el estribillo:

Eya velar, eya velar, eya velar,

que comienza:

Velar aliama de los Iudios, eya velar
Que non vos furten el fijo de Dios (3), eya velar.

---

(1) Controbar, componer canciones, versos, metrificar.
(2) Canciones.
(3) El *eya* de Gonzalo de Berceo recuerda la canción latina

*Imperio, Eya,*
*Venerio, Eya,* etc.

de la colección de *Chants populaires*, de Ch. Nisard (tomo I, pág. 16). La com-

y después:

> Mientre ellos triscaban, dician sus truferias,
> Cosas mui desapuestas, grandes alevosías...
> Que non cantaban alto nin cantaban tuval... (1)

52. **ÍD. ÍD. EN LOS «MILAGROS DE LA VIRGEN», DE ÍD. ÍD.**—Algunas estrofas de Gonzalo de Berceo en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*, no son, como las que acabamos de citar, una simple enumeración de instrumentos, sino una muestra del arte de usar simultáneamente las voces, á modo de concierto polifónico:

> Jaciendo á la sombra perdí todos cuidados;
> Odi sonos de aves, dulces e modulados:
> Nunquo udieron omes **órganos** más temprados,
> Nin que formar pudiessen sones más acordados.

binación de vocales *aoi* (en Francia), el *eya* de Berceo y otras por el estilo, ha excitado la sagacidad de los comentadores. León Gautier, adoptando la interpretación más sencilla, se ha acercado más á la verdad, diciendo que el *aoi* de algunas *complainte* y poesías narrativas francesas, es una interjección análoga al moderno *Ohé!* francés. Tal piensa D. Manuel Milá y Fontanals respecto al *sus eia* del canto de *Ultreya* de los romeros de Santiago, cuya significación le parece ser simplemente la de *sus ea* en castellano. Se cree fundadamente que las canciones narrativas de la Edad media á las cuales se aplicaban esas y otras combinaciones de vocales, eran cantadas, como todas las de su clase, con una melodía uniforme, sólo interrumpida al fin de cada estrofa, ora por una cadencia diferente de la de las estrofas precedentes ó por la intervención de un giro melódico nuevo. Sin embargo, cuando aparecían tales combinaciones en las canciones narrativas, parece ser que los juglares ó los mimos se entregaban á una de aquellas fantasías vocales, llamadas en el siglo XVI *hacer garganta,* que tenían su equivalente en las *jubilationes* que hacían los antiguos cantores antifonistas sobre la primera sílaba del *Alleluia.* En todo caso, las melopeas cantadas entre las estrofas de una canción de gesta, indicadas por tales combinaciones, servían para dar variedad á la melopea general, ora para ejecutar un canto más melódico, ora para ejecutar un *ritornello* sobre la **viola,** ora, en fin, para hacer bailar los osos, como adelanta un autor moderno (Raoul Rosières, *Le refrain dans la littérature du moyen âge,* artículo de la *Revue des traditions populaires,* enero, 1888, pág. 3).

(1) Así decían de un **laúd bajo** ó grave **grant laud tunbal** (Cancionero de Baena, pág. 289),

> Que tangan las **trompas** é los **atabales**
> E yo suba quintas en boses *tunbales*

(l. c., pág. 73). Cantar *tumbal* era cantar bajo, hueco, etc. El Archipreste de Hita decía de sí, que tenía «la fabla tumbal», es decir, que tenía la voz hueca.

Unos teníen la quinta, e las otras doblaban,
Otras teníen el punto, errar non las dexaban;
Al posar, al mover todas se esperaban,
Aves torpes nin roncas hy non se acostaban.
Non seríe organista nin seríe violero,
Nin **giga** nin **salterio** nin manoderotero (1),
Nin instrument, nin lengua nin tan claro voçero
Cuyo canto valiesse con esto un dinero.

53. **LOS INSTRUMENTOS QUE CONVIENEN Ó NO CONVIENEN Á LOS CANTARES DE ARÁBIGO.**—El Archipreste de Hita, autoridad muy abonada, en uno de los fragmentos más citados de su poema entrando de rondón en la teoría de los modos árabes, nos declara los instrumentos que convienen ó no convienen á los cantares de arábigo, curiosísima página de arqueología musical con vistas á la técnica:

Arábigo non quiere la **biuela de arco**
**Sinfonía, guitarra** non son de aqueste marco,
**Cítola, odreçillo** non aman caguil hallaco,
Mas aman la taberna, e sotar con bellaco.
**Albogues**, e **mandurria, caramillo** e **çamponna,**
Non se pagan de arábigo cuanto dellos Bolonna,
Como quier que por fuerza disenlo con vergonna
Quien gelo desir fesiere, pechar debe colonna (2).

54. **LA CRONOLOGÍA INSTRUMENTAL DEL ARCHIPRESTE DE HITA ESTUDIADA BAJO EL PUNTO DE VISTA DEL ACOPLAMIENTO TÉCNICO DE LOS INSTRU-**

---

(1) ¿Con esta palabra indicaría, acaso, Berceo, al *manuductor* ó tañedor de **rota** ó de **viola de ruedas** ó al *manuductor*, como si dijéramos, director del concierto?

(2) Mientras corregimos estas pruebas acaba de publicarse el texto verdadero y definitivo del poema del Archipreste de Hita, que dejará en el olvido merecido la infiel labor de Janer. Vid. *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita—Libro de buen amor, Texte du* XIV^e *siècle publié pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus, par Jean Ducamin, Toulouse, E. Privat, 1901.*

**MENTOS.**—La tantas veces citada cronología instrumental de Juan Ruiz, parece inspirada en un acoplamiento de instrumentos calculado previamente y hecho con toda la inteligencia de un músico técnico y práctico que, como él mismo nos dice, «sabía fazer el altibajo et sotar a qualquier muedo» y, como acabamos de ver, se entraba con singular desembarazo por los problemas de los géneros arábigos.

Se habrá notado en el desfile organográfico ideado para recibir á Don Amor, cierto plan de agrupamientos instrumentales, al parecer deliberado y del cual puede sacar algún partido la técnica organográfica en la parte que se refiere á la combinación de los instrumentos entre sí. Desde luego, llama la atención que abran el desfile instrumental los **atambores** y que lo cierren **trompas, añafiles** y **atambales.** Siguen á los **atambales,** la **guitarra morisca,** el **laúd** y la **guitarra latina,** formando un grupo curioso de instrumentos punteados. El **rabé,** la **rota,** el **salterio** y la **bihuela de péndola** no se acordarían mal, lo mismo que el **medio canno,** el **rabé morisco,** la **rota** y el **tamborete.** La **bihuela de arco,** con sus sones dulces, se acoplaría bien con el **canno entero** y con el dulce y picante sonete, que producirían el **panderete** con **sonajas** *de azofar.* A todo esto los **órganos realejos** acompañarían perfectamente al grupo de cantores que, entonando *chanzones e motetes* alusivos... al acto, precedían á la pequeña orquesta bucólica de **flautas** y **albogón,** entablando, como instrumentos cantantes, diálogos melódicos acompañados por los sones de la **dulçema,** la **baldosa,** la **cinfonía,** la **bandurria** y el **odrecillo.**

55. **EL ACOPLAMIENTO INSTRUMENTAL DE UN DESIR DE FRANCISCO IMPERIAL.**—En el *desir* que *fiso e ordeno miçer* Francisco Imperial, «al nasçimiento de nostro

señor el Rey don Juan segundo» (1), cantan ruiseñores y natura toda, y

El ronper del agua eran tenores
Que con las dulçes aves concordavan,
En bozes baxas e de las mayores
**Duçaynas** e **farpas** otro sy sonavan:
E oy personas que manso cantavan,
Mas por distançia non las entendia,
E tanto era su grant melodia
Que todas las aves mucho se alegravan.

56. **EL ÍD. ÍD. DEL LIBRO DE CABALLERÍA «TIRANT LO BLANCH».**—El famoso libro de caballería *Tirant lo Blanch*, escrito en 1460 por el valenciano mossén Johanot Martorell y terminado por el magnífico caballero mossén Martí Johán de Galba (2), nos ofrece un acoplamiento instrumental hecho por mano experta. Extracto del volumen IV, pág. 306, el siguiente pasaje:

«... E molts altres grans senyors, e dames, e infinit poble, hon se dona marauellosa collacio e real gast, axi abundos com se pertanyía a tal sposalici, de pasta real, e marçapans, e altres comfits de molta stima. Lorde, lo seruir y los seruidors de molt triumphant e discreta manera. La vexella dor y la argent molt ben obrada desmalts e delicada forja. La tapicería, tapits, talems, strados y cortines ab tanta riquea y pompa com james se sia vista. La musica partida en diuerses parts per las torres, e finestres de les grans sales, **trompetes, anafils, clarons, tamborinos, charamites,** e **musetes,** e **tabals** ab tanta remor e magnificencia que nos podien defendre los trists de molta alegría.

(1) *Cancionero de Baena*, pág. 198.

(2) En la edición Aguiló se lee: Fou acabada d' estampar la present obra en Barcelona per Celestí Verdaguer als XIV d' agost del any M.DCCCLXXIX. A pesar de que en el final de la obra se dice que *Tirant lo Blanch* «fou traduhit de angles en lengua portoguesa, e apres en vulgar lengua valenciana», no han existido, que se sepa, tales originales. siendo el original el valenciano.

En les cambres y retrets, *simbols* (?), **flautes, miges viules,** e concordades veus humanes que angelicals se estimauen. En les grans sales **lauts, arpes,** e altres sturments que donauen sentiment e mesura a les dances que graciosament per les dames y cortesans se ballauen. Finalment, tanta pompa, tan gran triumpho, tanta excellencia james son vista als de la terra, e als stranys: e a tots generalment fon plasent molt aquest matrimoni, per tant com tenien singular confiança en lo sforçat animo de caualleria del virtuos Tirant.....» (1)

**Trompetas, añafiles, tamborinos, tabales, flautas, arpas,** todos estos instrumentos son perfectamente conocidos, no tanto las **musetas, charamitas** y **miges viules,** y absolutamente desconocido el llamado *simbols,* si por la puntuación del pasaje del texto denota un instrumento que, en todo caso, por más raro que parezca el acoplamiento con las **flautas** y **violas,** no podría ser otro que la **simbomba.** En cuanto á las **musetas,** de la voz *musette* francesa, entendemos que el instrumento de que se trata en el texto, es una de las variantes de la **cornamusa. Charamita** se llama todavía hoy en dialecto valenciano á la **dulzaina** ó á la **chirimía,** instrumentos congéneres muy usados antiguamente en toda la comarca de Valencia. Las **miges viules** significan, sin duda, unas **violas** más pequeñas entre el **rabel** y alguno de los numerosos individuos de la familia de **violas** antiguas, de arco, de péñola, etc.

57. **ACOPLAMIENTOS INSTRUMENTALES PARA TORNEOS Y BATALLAS.**—Formaban una verdadera banda militar al estilo de aquel tiempo los instrumentos que la Reina Católica tenía para los torneos y batallas. Á este propósito citaremos un hecho que refiere Bernáldez en su *Historia de los Reyes Católicos.* Dice que cuando la reina

(1) Respétase la ortografía del texto menos las *esses* largas.

Isabel llegó al sitio de Baza en el año 1489 «los moros fueron mucho maravillados con su venida en invierno, y se asomaron de todas las torres y alturas de la ciudad, ellos y ellas, á ver la gente del recibimiento, y á oir *las músicas de tantas* **bastardas, clarines** y **trompetas italianas** (1) e **chirimías**, e **sacabuches,** e **dulzainas,** e **atabales,** que parecía que el sonido llegaba al cielo».

En otros muchos lugares de su *Historia* hace Bernáldez relación de las magníficas fiestas promovidas por la Reina Católica, en las cuales siempre tenía la música una principal intervención.

58. **EL CONCIERTO AMOROSO DE INSTRUMENTOS BÉLICOS EVOCADO POR EL MARQUÉS DE SANTILLANA.**—Como ilustración á todo lo expuesto acerca de las **trompetas bastardas** é **italianas,** merece recordarse la

---

(1) Había dos clases de **trompetas, bastardas** é **italianas.** Según antiguas *Cartas de examen de* **trompeta bastarda** y de **trompeta italiana** (que reproducimos más adelante), usábase, especialmente, la **italiana** para los toques de guerra, al paso que la **trompeta bastarda,** á la cual se nombra también **española,** era instrumento más artístico y no empleado en la guerra. En dichas *Cartas de examen* se confunde ó se mezcla con la **trompeta italiana,** dando á entender que el tañedor de la **bastarda** podía, igualmente, usar de la **italiana.** Ésta, al parecer, sería la exclusivamente usada por los militares, y en este sentido se debe interpretar el pasaje del antiguo romance del *Conde de Claros,* que dice:

Las **trompetas** y **bastardas**
Comenzaron á sonar.

La llamada **bastarda** y también **española,** sería la **trompeta** artística propiamente dicha, que en casos como el citado podrían unirse con las **italianas,** aunque su empleo usual era en los conciertos palacianos y en las solemnidades públicas.

En cuanto al adjetivo de **bastarda,** aplicado á la **trompeta española,** se halla la más cumplida explicación en el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias, al folio 125 de la edición de 1611. Dice así: «**Trompeta bastarda,** la que media entre la **trompeta** que tiene el sonido *fuerte y grave,* y entre el **clarín,** que lo tiene delicado y agudo».

Puede recordarse la acepción de *bastarda* usada antiguamente en términos de marinería (como equivalente de ligera, pequeña), que se daba á la media galera ó galera bastarda, y que por esta razón califica un autor antiguo llamando galeras bastardas ó sotiles á las medias galeras.

enumeración de instrumentos (entre ellos las **trompetas bastardas**) que se hace en el *Sueño*, poema amoroso compuesto por D. Iñigo López, Marqués de Santillana (1398-1458).

Ya sonaban los **clarones**
E las **trompetas bastardas**
**Charamías** e **bombardas**
Facían distintos sones:
Las baladas e canciones,
E rondeles que facían,
Apenas los entendían
Los turbados corazones.

El **clarón** de que habla el marqués de Santillana es el nombre anticuado del **clarín** moderno, cuyo abolengo lingüístico por orden de antigüedad fué **trompeta**, antes **trompa** (palabra bajo-latina) y mucho más antes **tuba**, **cornu** ó **buccina**, según su forma. Del instrumento llamado **bombarda** diremos, que con este nombre genérico se conocía una familia completa de instrumentos graves congéneres del **oboe**. Eran de madera las **bombardas** y, como los **chirimías** ó los **oboes**, se tocaban con lengüeta doble de caña. Lo raro del desfile ideado por el Marqués de Santillana consiste en que una agrupación de instrumentos bélicos, como lo eran en su época los que cita, forme el concierto instrumental amoroso de acompañamiento el menos adecuado para baladas, canciones y rondeles.

59. **OFICIALES INSTRUMENTISTAS DE LA CASA DE LA REINA CATÓLICA.**—En la lista de Oficiales de la casa de la Reina Católica D.ª Isabel, redactada en 1498, figuran tres organistas, tres tañedores de cañas, cinco ministriles altos y bajos, cinco trompeteros, cuyos nombres ha conservado la historia. Del acoplamiento polifónico

que se produciría con estos instrumentos da una idea la variedad de agentes sonoros, citados en otra parte.

60. **PERSONAL DE VOCES É INSTRUMENTOS QUE ACOMPAÑÓ Á FELIPE EL HERMOSO EN SU PRIMER VIAJE Á ESPAÑA.**—En la mayoría de las localidades españolas, pequeñas ó grandes, en las que se detuvo más ó menos días, durante su primer viaje á España, Felipe el Hermoso (Vitoria, Miranda, León, Medina del Campo, Segovia, Aranjuez, Ocaña, Alcalá de Henares, Bujalaroz, Fraga, Tarazona, Huesca, Jaca, Lérida, Arbeca, Tárrega, Cervera, Igualada, Montserrat, Molíns de Rey, Barcelona, Hostalrich, Gerona, Figueras, etc.), resonaron los instrumentos de sus músicos de cámara y las voces de los cantores de su capilla en sonoro consorcio con los de los instrumentistas y cantores de aquellas localidades, entonándose en cada una *Te Deum* y oficios acompañados por **órganos** y conciertos de **cornetas.**

61. **ACOPLAMIENTOS INSTRUMENTALES DE LA DANZA.**—Como acoplamiento instrumental de la danza y de toda clase de cantos profanos ó religiosos utilizábanse, antigüamente, pequeños **órganos** de regalía, que permitían al tañedor del instrumento la triple operación de dar aire á los fuelles, tañer las teclas y, en casos, cantar su parte vocal. El *Roman de la Rose* habla de esta particularidad, añadiendo que la misma operación complicada servía para los cantos, así profanos como religiosos.

62. **LAS CORNETAS DOBLANDO EL CANTO DE LOS MÚSICOS DE LA CAPILLA DE FELIPE EL HERMOSO.**—La **corneta (cornet à bouquin)** se une al canto de los músicos de la capilla del archiduque (Felipe el Hermoso) el 15 de mayo de 1502, día de Pascua de Pentecostés, durante la Misa solemne que se celebra «en presencia de los ilustres viajeros». Añade el cronista flamenco: «Los mú-

sicos españoles cantaron una parte de la Misa: los músicos de mi señor la otra parte, *avoecq les quelz chantres de mon seigneur,* jouiat du **cornet** maistre Augustin, ce qui faisoit bon a oyr avoecq les chantres».

Las **cornetas rectas** ó **encorvadas,** como es sabido, desempeñaban, lo mismo en España que en otros países, el oficio pasivo de doblar las voces, y á la dulzura de timbre de estos instrumentos son debidos, sin ninguna clase de duda, los elogios tributados á las ejecuciones polifónico vocales instrumentales de aquella época. Mersenne (*Harm. universelle,* París, 1636) dice que el sonido de las cornetas «es semejante al brillo de un rayo de sol que aparece á través de las sombras, cuando se oye mezclado a las voces en las iglesias catedrales ó en las capillas.» Artusi en su obra (*L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica,* Venecia, 1600) dedica á estos instrumentos todo un verdadero método: «Es el instrumento que mejor imita la voz humana: para ser bien ejecutado conviene poseer un gran gusto, extensos estudios y extrema perfección».

**63. LAS CHIRIMÍAS, TROMPETAS, TAMBORILES, OBOES Y REBECAS DEL CORTEJO INSTRUMENTAL DEL DUQUE DEL INFANTADO Y DE FELIPE EL HERMOSO.** —Suenan las chirimías en Madrid, el 27 de abril de 1502 (durante el primer viaje de Felipe el Hermoso á España), en consorcio sonoro de **trompetas** y de **tamboriles,** cuando D. Diego de Mendoza, duque del Infantado, y su cortejo se acercan á presentar sus respetos á los archiduques.

La entrada del archiduque Felipe el Hermoso en Zaragoza, el 22 de octubre de 1502, se celebra «al son de **trompetas, tambores** y **haultbois,** instrumento sinónimo de la **chirimía,** confundido, quizá, por el cronista con este último instrumento. El arzobispo de la ciudad, ganoso de obsequiar al augusto viajero con honores insig-

nes «*fist venir jouer devant mon seigneur*—añade el cronista—trois **rebecques** moult bons». Las **rebecas** del cronista son, sin duda, **vihuelas de arco.** Felipe el Hermoso tuvo á su servicio algunos hábiles tañedores de esta clase de instrumentos, aumentados más tarde por su sucesor Carlos V.

64. **MODESTA CATEGORÍA DEL PERSONAL INSTRUMENTISTA.**—Como detalle de costumbres tomemos nota de una distribución de aguinaldos de año nuevo, otorgada á los ministriles de **sacabuches, trompetas, cornamusas, violas, tamboriles,** al servicio de Felipe el Hermoso, en la cual aparecen comprendidos entre la categoría de cocineros y lavanderas, como más tarde Mozart entre los lacayos y pinches de cocina del príncipe monseñor de Colloredo: «Aux faulconniers, aydes de chambre, trompettes, saqueboutes, musettes, vielles, tamburins, portiers, huissiers, héraulx, cuisiniers, et à la lavandière de l'ostel de mon dit Signeur, la somme de..... pour leur nouvel an.» (Recette generale de Lille, año 1504.)

65. **UN PORTA-ÓRGANOS DEL REY FELIPE I.**—Duro era el oficio de músico por aquella época, y si no dígalo el pobre «porteur d'orgues» Juan Banduin, que acompañó en sus dos viajes á España á Felipe el Hermoso y á quien dieron diez y nueve libras y diez y nueve sueldos, en consideración á los buenos servicios que, durante más de doce años, «il a fait en dit estat de porteur d'orghes, tant au feu roy de Castille... comme depuis à mon dit Seigneur, meismement es deux voyaiges que le dit feu Seigneur roy (Felipe I) a faiz en Espagne, en portant à pied, durant les dits voiages, orghes qui pesoient iiijxx livres et plus, à grand painne, traveil et forche de son corps...» (Recette íd. íd., año 1510.)

66. **LAS BANDAS DE TROMPETEROS Y DE MINIS-**

**TRILES DE CARLOS V EN SU EXPEDICIÓN Á TÚNEZ.** —Cuando, declarada la guerra, Carlos V emprende en 1535 el viaje á Túnez, sin olvidar su capilla de viaje ni á su mismo profesor de literatura, que diríamos hoy, las bandas de trompeteros y de ministriles anuncian su llegada al suelo africano con ruidosas tocatas. «Au depart de Barcelone—cuenta Guillermo de Montoiche, autor de una especie de Diario de la expedición—se oyrent longuement de tous coustelz (lo mismo sobre la galera imperial que sobre el castillo de popa de las otras embarcaciones) **trompettes, clayrons, haulboix, tamborins** et aultres instruments». La desgraciada campaña de Argel, emprendida en 1541, tiene su correspondiente mención vocal y organográfica. El relato de Juan Taisnier, profesor y cronista de Carlos V, dice que «le 18 octobre 1541, le navire d'André Doria, qui contenait les chantres (el personal de su capilla de viaje) livra ceux-ci, aux environs du port d'Alger où ils étaient amarrés, à la *sclata* de François Duar». Pasaron, entonces, en África, dice un cronista anónimo, testigo ocular del desastre, cosas «d'ung aultre accord qu'épynettes ou flutes».

67. **LAS TORRES DE CAMPANAS DEL ESCORIAL, ARANJUEZ, Y DEL CONVENTO DE MAFRA (EXTREMADURA).**—La famosa **torre de campanas (carillon)** del monasterio del Escorial merece una mención organográfica, con tanto mayor motivo cuanto que el juego de **campanas** concertaba aéreamente en determinadas festividades con los conciertos de voces é instrumentos que se celebraban en el templo. El cronista Santos describe el **órgano aéreo,** montado en 1586, diciendo: «Entre todas (las **campanas** de las torres del Escorial), son 59, de las cuales 32 puestas en consonancia (por bemoles y diferencias), suenan con teclas como un **órgano**».

Juegos de **campanas** existían también en Toledo y en Aranjuez y todavía existe actualmente uno, muy notable, en el suntuoso convento-palacio de Mafra, en Extremadura.

68. **PRODIGALIDAD ORGANOGRÁFICA DE ACOMPAÑAMIENTO EN LAS COMPOSICIONES DE MÚSICA RELIGIOSA.**—De la prodigalidad de elementos organográficos introducida en la polifonía instrumental acompañante de algunas composiciones religiosas de la escuela española, dan idea, y bastarán como ejemplo, las siguientes indicaciones de dos obras del maestro Cómes, autor de fines del siglo XVI, inspirado fundador de la escuela valenciana.

DIXIT DOMINUS á 17 voces, repartidas en cuatro coros... Según las notas de los papeles originales, el primer coro era acompañado por el **arpa**; el segundo por el **organum primum**; el tercer coro, DICAT SOLUS ALTUS CUM INSTRUMENTIBUS **(cornetas, sacabuche** y **bajón)** y el cuarto por **vihuelas (de arco,** sin duda) y el **organum secundum.**

CUM INVOCAREM á 15 voces repartidas en cuatro coros con acompañamiento de tres **órganos** y ministriles.

Abundan en la historia de nuestra música religiosa los acoplamientos de dos y tres coros y una masa de ministriles acompañantes, en composiciones como las dos citadas de Cómes y de autores más antiguos que el maestro valenciano.

69. **INSTRUMENTOS ACOMPAÑANTES PARA EL SERVICIO DE LAS CAPILLAS DE MÚSICA.**—En la catedral de Toledo funcionaba, todavía no ha muchos años, un cuarteto de instrumentos de lengüeta, compuesto de un **fagot,** dos grandes **oboes** y un pequeño **fagot** de serpentín.

No multiplicamos las citas, porque bastantes datos de

este género aparecen esparcidos en las distintas partes de este estudio.

Grupos de **cornetas** acompañantes, **vihuelas de arco, rabeles, órganos, regales, arpas,** etc., aparecen en multitud de documentos de archivos catedrales, figurando, todavía, en alguna de éstas, una asociación de **chirimías** y **bajoncillos** para acompañar distintas CANTIONES litúrgicas.

El **arpa,** hoy desaparecida de las capillas, persistió durante mucho tiempo como instrumento acompañante de la polifonía religiosa. El P. Nassarre dice que es instrumento «más resonante que cualquiera otro, pues se acompañan las capillas de música con él, por tener sus voces bastante cuerpo para ello.»

70. **CARTAS DE EXAMEN DE TROMPETEROS (DE TROMPETA BASTARDA Y DE TROMPETA ITALIANA).** —Existen curiosas *Cartas de examen de trompeteros* de principios del siglo XVII, en las cuales es de ver cómo se procedía en el palacio de nuestros reyes, aun desde época más antigua que aquélla, para examinar y recibir á los tañedores de este género de instrumentos. Extractaremos dos de estas cartas de su maldita letra procesada, propia de la época. Dice así la primera: *Carta de examen de trompeta bastarda*—IN DEI NOMINE. AMEN—A los duques, condes, perlados, comendadores, etc., ante quien esta carta pareciere.—Como nos Leonardo Capuano, trompeta mayor, y Francisco Lombardo y Juan Marcos Castellanos, trompetas italianos (es decir, tañedores de **trompetas italianas**) del rey nuestro señor, examinadores del arte de **trompetas** de su casa y corte... Hacemos saber... como ante nos pareció Antonio García, vecino de esta villa de Madrid... el cual ante nos tañó con la dicha **trompeta española** lo que le fué pedido por nos... y habiéndose desaminado, le damos por hábil y suficiente en las voces de un

bajo—y un golpe—y golpe de pecho—una quinta—un piano, todas voces muy convenientes al dicho oficio y arte de **trompetas españolas**... En firmeza de lo cual damos y otorgamos la presente ante el escribano público y testigos, en la villa de Madrid á 27 días del mes de diciembre de 1613 años, siendo testigos... etc.

La otra *Carta de examen de* **trompeta italiana**, aunque igual, en cuanto á sus fórmulas, á la extractada, difiere en ciertos pasajes. Dice así: ...«ante nos pareció Juan Rodríguez, trompeta italiano (tañedor de **trompeta italiana**)... el cual ante nos tañó... todos los siete toques de guerra, que cual **trompeta italiana** debe y ha menester tocar... A todo lo cual... le hallamos hábil... y le damos licencia, etcétera... en la villa de Madrid á 27 días del mes de diciembre de 1613... etc.

71. **TRANSFORMACIÓN EN EL EMPLEO ARTÍSTICO DEL INSTRUMENTAL.**—El abandono gradual de los instrumentos congéneres, tan usado en los acoplamientos sonoros de la Edad media, es un hecho en los fastos históricos de la capilla de Felipe II. Apresúrase la tendencia á agrupar instrumentos de distintas familias después de aquella época. Á no tardar, créase en la real capilla una verdadera escuela de ministriles, á las órdenes de Francisco de Valdés que, dedicada á la enseñanza de instrumentos de un grupo para la formación de una pequeña orquesta, se compone: 1.° de cuatro tiples de **chirimía** y de **corneta**; 2.° de dos tenores de **chirimía** «hábiles para ejecutar el bajo de este instrumento».—3.° de dos contraltos de **chirimía** que pueden tocar, igualmente, el **bajoncito**, y cuatro **sacabuches.**

Un documento de 1601 detalla los instrumentos que «podían aprender los niños cantorcicos de la real capilla». Eran éstos, «el **órgano**, el **bajón**, la **corneta**, el **sacabuche**, la

**chirimía**, la **vihuela de arco**, el **arpa** y otros instrumentos».

Durante el año citado de 1601 y el del establecimiento de la escuela de **chirimías** (1652), hubo en la capilla real una verdadera invasión de instrumentistas y de instrumentos nuevos, «músicos de **tiorba** y de **arpa»**, «músicos de **vihuela** y de **violín»**, «músicos de **chirimía** y de **cornetas»**, «músicos de tecla y de viento» **(bajoncillos, sacabuches**, etc.) De allí á pocos años, en 1635, se conceden plazas á «siete violinistas», y esta nueva irrupción organográfica señala que los tiempos se acercan. La entronización de la orquesta es un hecho, y la misma novedad moderna de la orquesta oculta es una *novedad vieja* en la historia del teatro lírico nacional, anunciada en aquella memorable égloga pastoral de Lope de Vega intitulada *La selva sin amor*, en la que, como dice el gran Lope en el Prólogo de la misma (1630), «los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro *sin ser vistos*».

72. **CONCLUSIÓN.**—Completando, ahora, para terminar, las reflexiones expuestas en otra parte acerca del proceso evolutivo de la organografía durante el siglo XVI, empujada por el adelantamiento de la masa polifónica vocal, en su tendencia á abandonar la reunión exclusiva de instrumentos congéneres para fundirse en un conjunto, si disparatado en apariencia, armonioso en el fondo, del cual brotó la orquesta moderna; puede afirmarse, que el ejemplo partió de las cortes soberanas en donde, bien asalariados, ejercían de ordinario sus habilidades los artistas más reputados y, por esto mismo, inclinados á lanzarse en la vía de los perfeccionamientos y de las innovaciones, verdaderamente ineludibles cuando todo hacía presagiar que el material organográfico, hasta entonces impersonal, iba á entrar en el primer período de su independencia, como agente expresivo de la música pura.

Si directamente no poseemos gran cantidad de datos para enterarnos de los conciertos instrumentales, que se celebraban en los palacios reales ó señoriales, nos quedan los indirectos de la audición interior, adivinando, por esta facultad de los que sienten por dentro la música, que aquellas agrupaciones instrumentales vibran de distinta manera que en la Edad media, entremezclándose, *cantando*, como jamás habían cantado, con personalidad propia, y tendiendo á reunirse en pequeñas orquestas de aliados, por decirlo así, mejor que de congéneres.

La orquesta es un hecho. Del tosco emporio instrumental antiguo nacerá, á no tardar,—repetimos—ese mundo de la música pura, descubierto por el alma moderna, preparando las vías al genio de la *sinfonía*, al inmortal Beethoven.

FIN

# ÍNDICE DE MATERIAS

PÁGS.

## PRELIMINARES



## PARTE PRIMERA

### ENUMERACIONES DE INSTRUMENTOS

PÁGS.

## PARTE SEGUNDA

### DESCRIPCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS



## PARTE TERCERA

### ACOPLAMIENTO POLIFÓNICO DE LOS INSTRUMENTOS

# ÍNDICE ALFABÉTICO

## CH

## D



## E



## F



## G

## P



## Q



## R



## S

